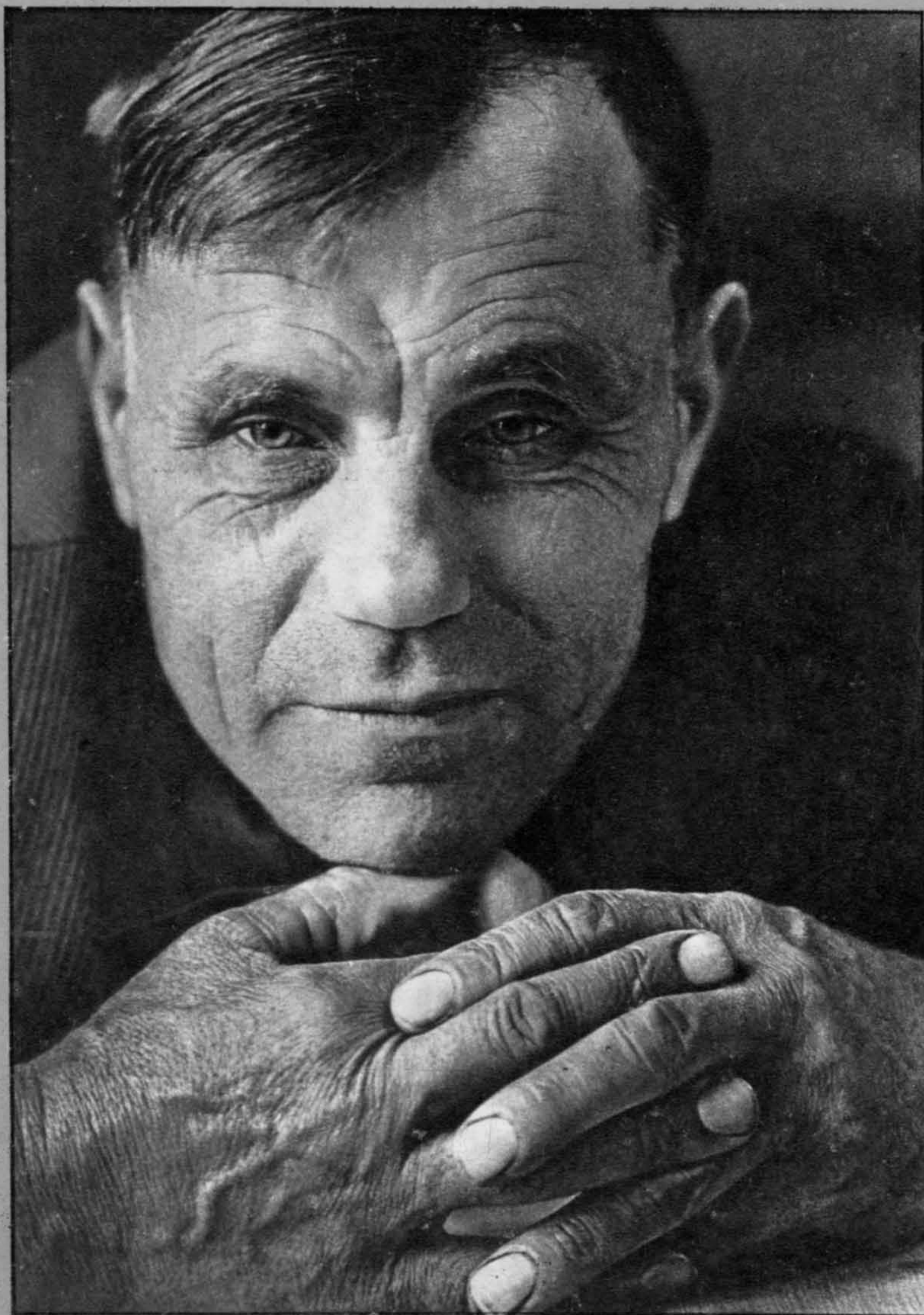
ISSN 0371-4284

СОВЕТСКОЕ ФОТО 82 6

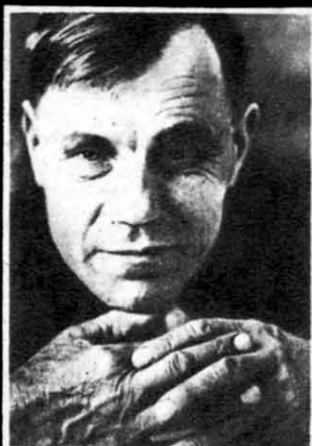
ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР



НА ОБЛОЖКЕ:

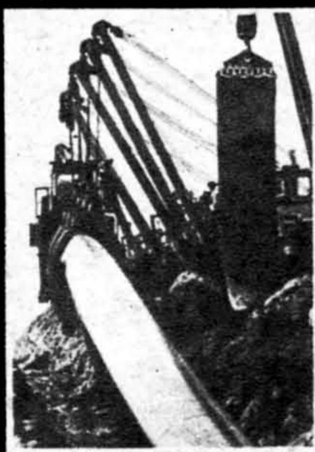
ПАВЕЛ КРИВЦОВ
(МОСКВА)
ПАХАРЬ

ВИЛЕМ ГЕККЕЛЬ
(ЧССР)
СВЕТ И ТЕНИ





ФОТОПУБЛИЦИСТИКА. ВЫСТАВОЧНЫЙ СТЕНД «СФ»



ЭДУАРД КОТЛЯКОВ
СТРОИТСЯ ГАЗОПРОВОД



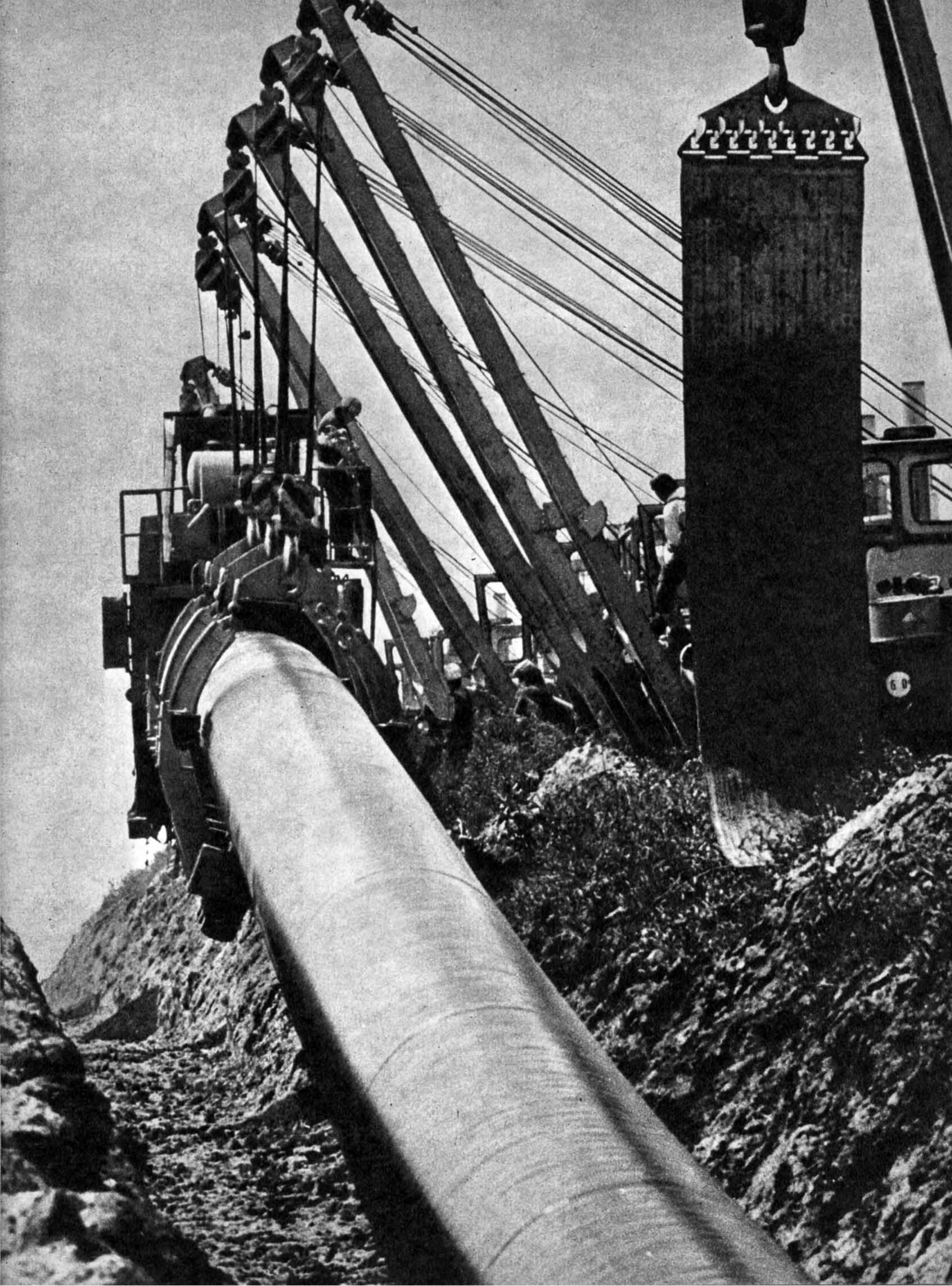


ЮРИЙ ПЕТШАКОВСКИЙ
В ПРИАЗОВЬЕ

ВИКТОР АХЛОМОВ
ЗЕМЛЯ



АНАТОЛИЙ ЗЫБИН
ГРУЗИНСКИЙ МОТИВ








ГРС



СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

ИЮНЬ 1982

Адрес редакции:
101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянка, 14

Телефоны:
зав. редакцией
221-04-97
секретариат
294-53-44
отдел фотожурналистики
228-69-48
отдел фотоискусства и фотолюбительского творчества
228-99-11
отдел истории и теории фотографии
294-82-14
отдел техники
228-66-38
отдел писем
221-43-67

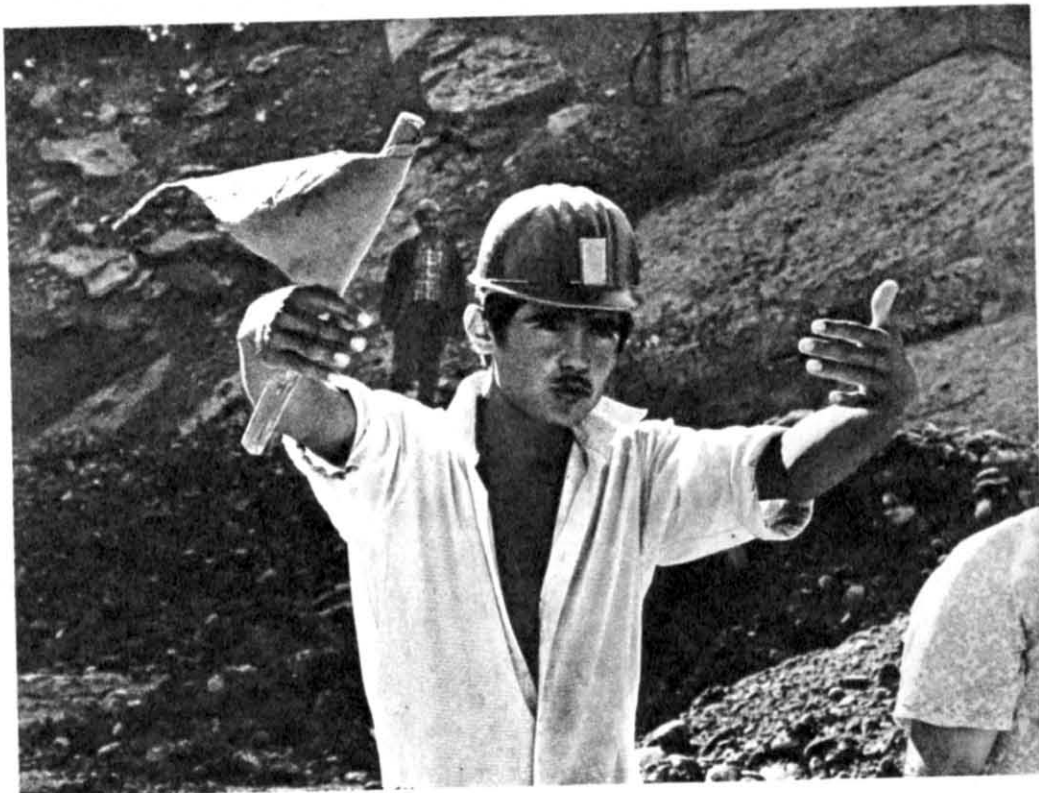
А01081
сдано в набор 02. 03. 82 г.
подп. в печ. 06.05.82 г.
формат 60×90 1/8
6,75 печ. л. + 0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
тираж 266 000
Заказ 164
цена 70 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
129085, Москва, проспект Мира, 105

ОСНОВАН В АПРЕЛЕ 1926 г.

В НОМЕРЕ:

Эдуард Белтов **Взгляд с отметки «300»**



— ВИРА ПОМАЛУ!

ФОТО ВСЕВОЛОДА ТАРАСЕВИЧА

С гребня плотины все, что было внизу, показалось мне до обидного маленьким — и люди, и машины, и само здание станции. Трехсотметровая высота как бы разукрупняла масштабы сделанного здесь, на строительстве Нурекской ГЭС, а горы, белоголовые и оттого кажущиеся еще более величественными, и вовсе лишали возможности представить себе меру сил и труда, вложенных в сооружение энергетического гиганта на Вахше.

И уже в Москве, когда Тарасевич рассказывал мне о том, как он снимал стройку, и я (не без умысла, конечно) сказал, что вот-де никакой тебе величественности и грандиозности и еще что-то в этом роде, Всеволод Сергеевич решительно прервал: — Вы поймите: мера всех вещей одна — Че-ло-век!

Монолог Тарасевича: — Вот интересно: для меня поездка в Нурек стала одновременно путешествием в прошлое и в будущее. Никакой мистики в этом смешении времен нет — просто я родился и вырос в Средней Азии, и в этом смысле Нурек стал для меня встречей с прошлым. А насчет будущего — еще проще: Нурекская ГЭС — и это я говорю без малейшего преувеличения — настоящий рывок в будущее. Нужно знать, что такое для здешних мест вода и энергия! Жизнь — вот что! И если человек думает о будущем, он прежде всего думает о жизни следующих за ним поколений. Задача передо мной стояла, прямо скажу, не простая — рассказать не только о строительстве уникального гидротехнического сооружения, но что, может быть, было еще важнее — и о людях этой стройки, и о том, какое место в жизни советской Средней Азии она занимает. Если иметь при этом в виду, что мои снимки должны были впоследствии составить фотокнигу (обратите внимание — фотокнигу, а не фотоальбом — это принципиально разные вещи!), то станет понятно, что сам подход к организации и освоению изобразительного материала должен был быть необычным. Я начал с того, что попытался четко сформулировать главную идею, то есть, проще говоря, ответить на вопрос: о чем будет эта книга? И ответил на него так: это будет книга о тех глубочайших социальных, экономических и культурных преобразованиях, которые произошли в Средней Азии за годы Советской власти, потому что факт строительства Нурекской ГЭС сам по себе есть материализованное понятие «Советская власть».

Некоторые рассуждения автора. — Итак, вроде все понятно: четко представлять себе идею, цель съемки — первая и главная задача репортера. Так справедливо думает Тарасевич. Далее уже идут средства решения этой задачи. Они должны быть новыми и свежими, иначе вместо образа — штамп.

Кое-что из нашего разговора. — Меня, Всеволод Сергеевич, признаться, несколько насторожило ваше упоминание о широком использовании в книге архивных фотографий. Во-первых, потому что старая хроника обладает, как известно, настолько сильным обаянием, что кадры, снятые вами, могли бы и проиграть от такого соседства, а во-вторых, не боялись ли вы упреков в нарушении стилевого единства?

— Не скрою, боялся и того и другого. Но только до тех пор, пока не понял, что обаяние исторических кадров должно стать для меня как бы стимулом к тому, чтобы на стыке старого с новым возникло стилевое и смысловое единство. Это очень важный момент! Что же касается эклектики, то я заранее планировал расположение исторических и современных кадров, так же, впрочем, как и параллельность существования, скажем, хроникальных кадров с кадрами-символами. Так что заранее предполагалась параллельность (я на этом особенно настаиваю) изобразительных рядов.

Еще рассуждения автора. — Там, где эти ряды могли пересекаться, видимо, должно было сработать — и сработало — нечто вроде монтажного стыка в кинематографе, когда сопоставление или столкновение соседних кадров рождает новый образ. Впрочем, это тема особого разговора... «Человек — мера всех вещей», — процитировал Тарасевич древнего философа, и сразу стала осязаемой главная тема фотомастера. Лучшие работы Тарасевича? Да ведь они все как раз и зиждутся на умении раскрыть суть человека социально активного. Если и вспоминаются, ска-

ЧЕРЕЗ ПРОПАСТИ И ПЕРЕВАЛЫ

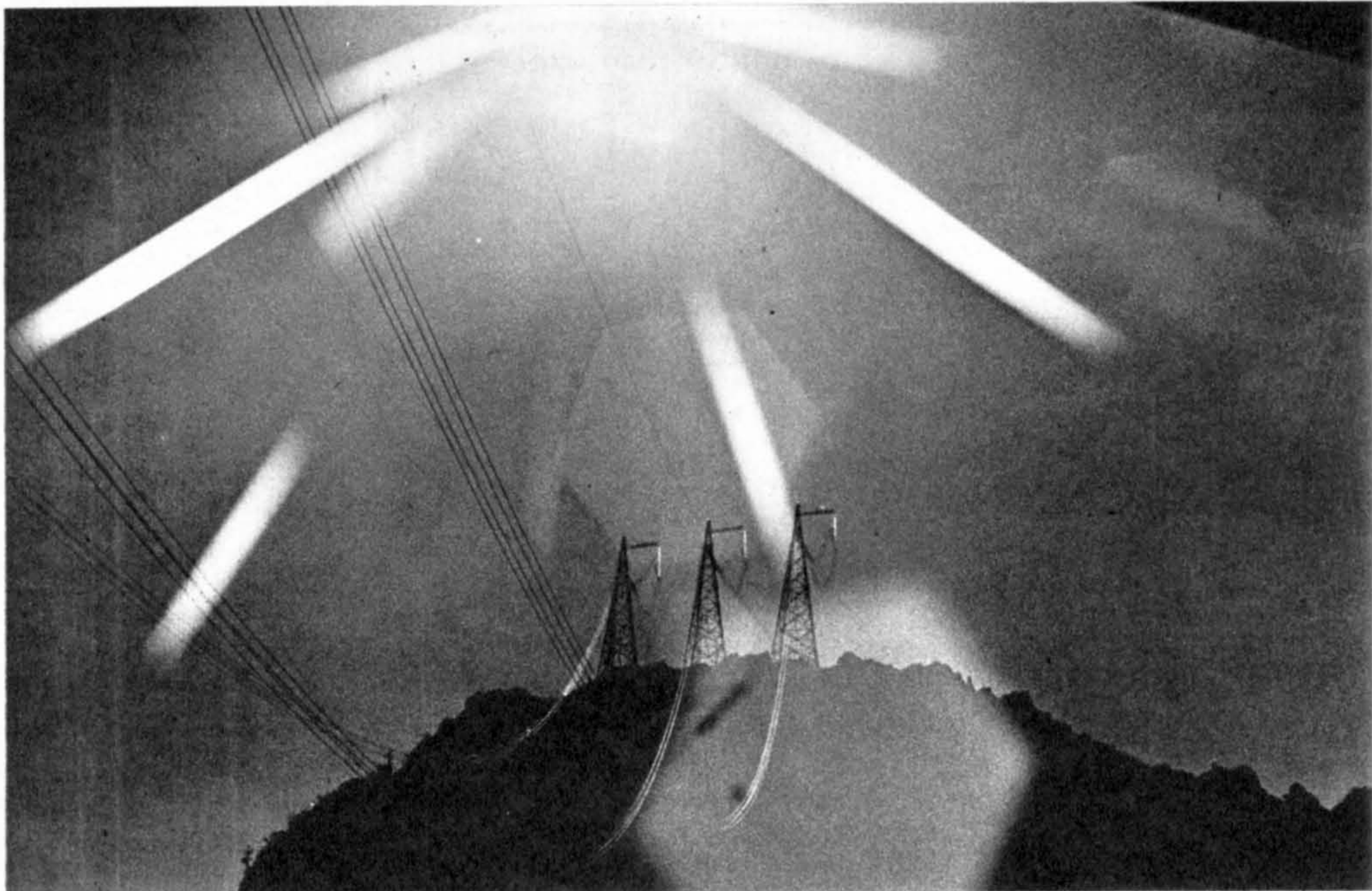
МОГУЧАЯ СИЛА НУРЕКА

СКВОЗЬ ТОЛЩУ ГОР

НЕПОГОЖИЙ ДЕНЬ

МОЗГОВОЙ ЦЕНТР

«БОЛЬШОЙ КАЛИБР»



И ПОШЕЛ ТОК. .

жем, индустриальные пейзажи, снятые Тарасевичем, то, в общем, как некий фон, на котором главное опять же — человек. Если даже не брать в расчет его известные всем портреты ученых, музыкантов, писателей, а внимательно посмотреть, как он показывает, а, может быть, вернее было бы сказать, как он видит людей на строительстве Нурекской ГЭС, сразу становится понятным важнейшее из обстоятельств: вне труда и его результатов для Тарасевича-фотожурналиста человека не существует.

Еще монолог Тарасевича: — Есть у таджиков такое понятие — «хашар», очень похожее на русское «пóмочь», когда, всем миром собравшись, строят односельчанину дом. Так вот, этот самый «хашар» все время приходил мне на ум, когда я думал о том, кто строит Нурекскую ГЭС и зачем ее строят. Вот, к примеру, бригада бетонщиков, которую возглавил Герой Социалистического Труда Мухаббат Шарифов — 12 таджиков, 5 русских, 4 узбека, 1 башкир. Как говорит сам бригадир, — «полный интернационал». Нурекскую ГЭС строят представители всех союзных республик. Это, так сказать, «хашар» во всесоюзном масштабе. А отсюда следует единственно правильный вывод — то, что полезно одной республике, полезно всей стране. За шестьдесят лет существования СССР многое изменилось, но все-таки самые большие изменения, я думаю, произошли в человеке, в его психологии, морали, образе жизни. Когда я приехал в Нурек, я просто ходил по городу, по стройплощадке, забыв, что я фотограф. У меня вообще такая манера работать — предпочитаю ходить пешком, с аппаратурой или без нее, даже если в мое распоряжение предоставлена машина. Больше удается узнать, увидеть, разглядеть. Вот я и думаю, что если я автор фотографий, которые когда-нибудь (и, между прочим, довольно скоро!) могут стать историей, я должен, просто-таки обязан ощущать себя не сторонним наблюдателем и не просто свидетелем того, что делают здесь люди, но участником этих событий.

Вот, к примеру, кадр, снятый во время одного из заседаний штаба стройки. Он, казалось бы, прост, но по замыслу автора должен вызывать ассоциации. Кстати, и само слово штаб применительно к этому собранию руководителей строительства звучит как нельзя более естественно. Мне кажется, что здесь удачно передано напряжение гигантской стройки, и в этом смысле кадр — символ строительства в целом, символ той ответственности перед народом, перед страной, которая легла на плечи всех, кто строил Нурекскую ГЭС — от начальника строительства до рядового рабочего.

А вот другой кадр-символ, но символика здесь иная. Это как бы обобщение всей темы, своего рода заключительный аккорд: могучие опоры ЛЭП и свет, который дали людям покорители Вахша.

И еще кое-что из нашего разговора. — Как-то вы обмолвились, Всеволод Сергеевич, что очень большую роль в работе фоторепортера играет случай. Следует ли это понимать так, что многие лучшие кадры — результат случайности?

— Иногда я, нагруженный аппаратурой, стою и жду. Чего жду? Может быть, это доверие к собственной интуиции? Скорее всего, — да. Нужно предвидеть случайность! Нужно ждать ее. Быть к ней готовым. Не просто созерцать, но находиться в постоянном ожидании. Подлинная жизненная ситуация — будь она психологической, драматической или даже комедийной — неповторима.

...Взгляд с гребня плотины подтверждает — большое видится на расстоянии. Пусть предметы уменьшаются в размерах. Пусть крошечное желтое пятнышко на вершине высоченной горы окажется экскаватором, невесть как туда взобравшимся, пусть муравьи, копошащиеся там, внизу, и не муравьи вовсе, а гигантские самосвалы. Расстояние рождает иной масштаб, и это, наверное, самое важное. Надо увидеть, осмыслить, понять...

Формула «Коммунизм — это есть Советская власть плюс электрификация всей страны», выведенная великим Лениным, давно уже стала не просто предметом изучения, но руководством к действию. И есть в этой формуле знак, весьма важный для тех, кто в силу своей профессии должен рассказать — пером ли, объективом — о людях, строящих коммунизм. Это — «плюс», всегда означающий сложение...

Анатолий Фомин **Подведем некоторые итоги**

Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», принятое в 1972 году, активизировало теорию искусства, помогло ей сконцентрироваться на научной разработке актуальных проблем, определяющих развитие художественной мысли наших дней, с точных партийных позиций осуществлять эстетический и социальный анализ произведений литературы и искусства. Уточнились критерии оценки, совершенствуется методология искусствоведения. Об этом говорят капитальные исследования по теории социалистического реализма, по вопросам развития искусств народов СССР, труды, посвященные направлениям современного творческого процесса.

Фототеория, фотокритика, являясь составной частью общего искусствоведения, тоже не стояли на месте. Качественные изменения, происшедшие в них за минувшие годы, заметны и также нуждаются в обобщении.

В последнее десятилетие фототеория наиболее сильно заявила о себе в фундаментальных трудах, посвященных общим историко-теоретическим проблемам. Здесь прежде всего следует назвать книги по истории фотоискусства и фотожурналистики, монографии о творчестве известных фотомастеров, ежегодные альманахи лучших фотографий. Список этот по праву открывает работа известного исследователя светописи С. Морозова — «Фотография среди искусств». Достоинство ее в том, что автор не ограничился только добросовестным изложением исторических фактов, а, соблюдая принцип историчности, дал оценку эволюции фотографии в системе всей культуры, в ее взаимодействии с другими искусствами, вскрыл и сформулировал специфические особенности ее выразительных средств, рассмотрел фотографию в социологическом аспекте.

В книге, например, показано, как фотографическое видение, с его пристрастием к частностям и подробностям, способностью заострять внимание на мимолетном, пробило себе дорогу в других видах творчества, обогатило их неизвестными ранее средствами; как светопись нашла точки соприкосновения не только с живописью, но и с литературой и даже музыкой и вместе с ними стоит ныне у истоков новых синтетических искусств.

Много интересных внутренних связей (фотография и живопись, фотография и кино, фотография и телевидение) проследил в книге «Эстафета искусств» народный артист СССР С. Образцов.

Традиционные искусства «изображают», новые технические искусства «показывают»; снимок — всегда «репродукция» жизни. Эти выводы Образцова в корне меняют сложившиеся в прошлом взгляды на специфику фотообраза.

Кандидат философских наук Г. Пондопуло в книге «Кино и фотография в системе современной художественной культуры» доказывает, что фотография не только «репродуцирует» реальную действительность, выхватывает мгновение из потока жизни, но и «развертывает» это мгновение во времени. В результате мгновение перестает быть свидетельством всего лишь внешней, по отношению к зрителю, истории. Оно обретает свою историю.

Такой взгляд позволяет иначе толковать, глубже понять процессы, происходящие в фотоискусстве, в других искусствах, в культуре в целом.

Специфике фотографии посвящено немало страниц в работах по общим вопросам теории искусств. Например, в сборнике статей «Искусство и научно-технический прогресс», подготовленном специалистами при президиуме Академии наук СССР; в исследованиях по эстетике профессоров Ю. Борева, А. Зися, М. Кагана; в очерках по истории семиотики В. Иванова; в трудах по теории документального фильма С. Дробашенко; в вышедших в свет собраниях сочинений С. Эйзенштейна и Вс. Пудовкина; в наследии Дз. Вертова; в сборнике «Музы XX века»; в книге Н. Зоркой «Уникальное и тиражированное»; в ряде других авторитетных изданий. Эти работы вооружают фотокритику новой, более совершенной методологией.

В сборнике статей «Фотожурналист и время» впервые собраны воедино высказывания историков, теоретиков и практиков советской фотопублицистики, обсуждены вопросы партийности фотоискусства, документальности и образности, содержания и формы, рассмотрены художественный метод и стиль.

Вот уже несколько лет «Планетой» выпускаются сборники фотографий, ставящие целью показать советское фотоискусство во всем многообразии его стилистических особенностей, форм, жанров. Выпущено десять названий. Издано также восемнадцать монографий о ведущих фотомастерах. Все это тоже вклад в наше фотоведение.

В портфеле издательств «Планета» и «Искусство» ныне находятся пять рукописей капитальных трудов по фототеории. Написаны: С. Морозовым «Исторический очерк мировой творческой фотографии»; А. Вартановым — «Фотография: проблемы эстетики»; А. Александровым — «От замысла к воплощению»; Г. Пондопуло — «Фотография и современность»; В. Деминым — «Фотомастера Литвы».

В журнале «Советское фото» введена постоянная рубрика «Фототеория». В статьях этой рубрики исследуются проблемы, связанные с законами зрительского восприятия, с психологией видения, с разработкой понятий «природа художественного образа», «язык фотоискусства», «внешняя и внутренняя форма», «реализм и нереальное в снимке», «критерии оценки».

Делаются попытки осмыслить, как «работает» в фотографии время, определить место светописи в современной культуре, исследовать формы ее функционирования в обществе, уточнить термины «документальное» и «художественное», разобраться в специфике журналистской фотографии, в творческих направлениях нынешней фотографии любительской, поразмышлять на темы «фотография и книга», «фотография и реклама», «фотография и телевидение», «образный язык полиэкрана». Практикуется рецензирование, причем не только фотокниг, фотоальбомов, но и фотосерий, фотоочерков и даже отдельных снимков.

Обзоры творчества фотомастеров, так называемые персоналии, все чаще становятся раздумьями о личности мастера, об его авторском почерке, его вкладе в советское фотоискусство. Эти публикации, как правило, становятся и размышлениями о путях развития советской фотографии в целом. Удачами такого рода обзоров можно считать статьи о творчестве Бориса и Ольги Игнатович, Анатолия Гаранина, Дмитрия Дебабова, Макса Альперта, Всеволода Тарасевича, Георгия Зельмы, Василия Малышева, Аркадия Шишкина, Аркадия Шайхета.

Теоретические исследования кандидатов искусствоведения Ю. Богомолова, В. Демина, А. Липкова, В. Михалковича, Н. Хренова, несомненно, представляют собой серьезный вклад в советское фотоведение. Они расширяют кругозор, общую культуру творчески работающих фотографов, обращают их внимание на возможность использования различных форм и средств выразительности, стимулируют дальнейшие художественные открытия.

Теперь, когда фотоведение стало умнее, научнее, целенаправленнее, следует ждать от теории еще большего сближения с практикой, дальнейшего развития фотокритики. Понятно, что критика обязана размышлять о путях развития фотоискусства, неустанно заниматься анализом изображения. Но ясно и то, что анализ этот нельзя вести по старинке: сначала посмотрим на «содержание», потом разберем «форму», похвалим за такие-то «достижения», пожурим за такие-то «недостатки». Исследования по семиотике — науке о знаковых системах — расширили наши представления в области поэтики, искусства критики, проблем самой психологии творчества.

Постепенно складывается понятие о «фотоязыке», отрабатывается и налаживается определенная «система договоренностей» между фотографом и зрителем, между

Окончание см. на стр. 27

Виктор Чернов **Хлебушкина из Ташкента**

Фотокорреспондент АПН



В год 60-летия образования Советского Союза репортеры агентства печати «Новости» стремятся широко показать зарубежному читателю жизнь нашей страны, наиболее характерные особенности социалистического образа жизни в союзных республиках. Хочется найти новые яркие краски, внести свой вклад в разработку юбилейной темы.

В Ташкент я отправился с заданием показать интернациональную дружбу на примере какой-нибудь большой семьи, взявшей во время Великой Отечественной войны на воспитание детей разных национальностей. Таких семей в Узбекистане немало. Мы вспомнили даже, что в свое время был сделан фильм, посвященный этой теме, — «Ты не сирота». Но тут возникла первая трудность — нельзя идти торным путем, на нем неминуемо должны возникнуть повторения.

Заманчиво было бы просто оттолкнуться от сюжета этого фильма, чтобы затем найти что-то новое, свое, но годы прошли — ушел из жизни Шоахмед Шомахмудов, послуживший прототипом главного героя фильма, глава большой многонациональной семьи; землетрясение разрушило старые глинобитные кварталы Ташкента, и разыскать тех, о ком мы вспомнили, не представлялось возможным — ни адресный стол, ни архивное управление помочь нам в этом не могли.

Надо было начинать самостоятельный журналистский поиск в полутора-миллионном городе — новом, современном, с прямыми как стрелы проспектами, многоэтажными красавцами-домами. Именно этот, рожденный дружбой народов социалистический город давал возможность показать приметы этой дружбы, подсказал новые пути. Так созрело и решение — чуть-чуть иначе повернуть всю тему...

Посоветовавшись с заведующим Узбекским отделением АПН Эльпаром Ходжаевым, отправляюсь в один из детских домов города. Его и разыскивать-то особенно не пришлось — вот уже сорок лет стоит он на своем месте, выдержал натиск грозной стихии, как выдержал в свое время трудности военного времени. И все эти сорок лет руководит детским домом Антонина Павловна Хлебушкина — бессменный директор, воспитавшая три тысячи ребят, представляющих чуть ли не все национальности, населяющие нашу великую страну. Но это, так сказать, данные для литературного материала, а как решать тему изобразительно? Идея пришла сразу же, как только я увидел в директорском кабинете массивный рабочий стол: это была даже не фотовыставка, а нечто большее — собрание волнующих человеческих документов. Под стеклом были бережно разложены фотографии бывших воспитанников, дающие возможность вернуться почти во все прожитые годы — не по-детски серьезные лица мальчуганов в солдатской форме — сыновей полков, множество лиц юношей и девушек, семейные фотографии людей разных национальностей. Это и стало центральным кадром фотоочерка — удивительный человек за своим удивительным столом. И мне тогда подумалось, что ведь есть большой смысл, особая символика и в том, что возглавляет детский дом № 1 города Ташкента русская женщина, отдавшая этой республике всю свою жизнь — еще комсомолкой она была направлена из революционной Самары в далекий Туркестан помочь тамошнему







ВИКТОР ЧЕРНОВ ХЛЕБУШКИНА ИЗ ТАШКЕНТА (ИЗ ОЧЕРКА)





народу наладить просветительскую работу. Но прежде чем приступить к этому мирному занятию, Тоне Хлебушкиной пришлось принимать участие в ликвидации басмаческих банд, множивших своим кровавым террором и без того огромное число сирот. А когда, казалось, жизнь совсем уж было наладилась, грянула новая война, и появились новые сироты. Тогда-то и поручили Хлебушкиной организовать этот детский дом... Не каждой женщине выпадает такое счастье, чтобы сотни людей называли ее ласково мамой, а внуки насчитывались многими сотнями. Но как выразить это фотографически? И снова решение пришло по ходу развития событий. Деятельная натура Антонины Павловны обрела свое зримое выражение — мне даже не пришлось ничего придумывать или организовывать, не надо было изменять своим принципам репортажной съемки — мне оставалось только сопровождать директора и быть свидетелем ее многочисленных встреч с различными людьми. То она спешила навестить в больнице захворавшего Пулата Мирсагата, то отправлялась на день рождения внучки бывшего детдомовца Юрия Хлебушкина (он взял себе фамилию «общей мамы»), то принимала гостей — вчерашних хозяев этого, опять же, общего дома, то устраивала традиционный «борщ», на который собирались со своими семьями бывшие воспитанники...
И все это делалось отнюдь не для съемки — просто это было сутью щедрого душой человека, его повседневной жизнью. А где встречи, там и эмоции, воспоминания, даже слезы — так кадр за кадром рождался фотоочерк. Оставалось только завершить работу галереей портретов — снять воспитанников-ташкентцев там, где они сегодня живут, учатся, работают — этим как бы подытоживался какой-то этап труда моей главной героини.
— А сколько моих ребят живет по всей стране! — говорит Антонина Павловна. — Вы к нам на юбилей приезжайте, летом, отовсюду съедутся, то-то веселье разольется...
Я с радостью принял приглашение — ведь продолжение работы над фотоочерком обещает быть не менее интересным, чем та его часть, которая первой выйдет в журналах АПН и представлена на этих страницах...

ВИКТОР ЧЕРНОВ ХЛЕБУШКИНА ИЗ ТАШКЕНТА (ИЗ ОЧЕРКА)

Фотоинформация в прессе

В прошлом номере журнала редакция опубликовала отчет о совместном заседании секции фотожурналистов и секции ответственных секретарей Московской журналистской организации. Темой заседания было обсуждение проблем фотоинформации в прессе. В комментарии отдела фотожурналистики «СФ», завершившего отчет об этом заседании, редакция пригласила читателей нашего журнала продолжить творческий разговор, посвященный фотоинформации в газетах и журналах, и сообщила о том, что журнал намерен регулярно публиковать лучшие образцы фотоинформации, появившейся на страницах прессы в год 60-летия СССР.

В этом номере вниманию читателей предлагается подборка снимков, опубликованных в последнее время в различных периодических изданиях. Подборка открывается снимком А. Гидиримского и М. Редькина, помещенным в журнале «Советский Союз».

В подписи под снимком сообщается о том, как ведут поиск плавучие буровые установки на «Нефтяных камнях». Чем привлекателен этот снимок? Прежде всего тем, что он насыщен информацией. Читатель, даже знакомый ранее по многим другим снимкам с установками для добычи нефти в морских глубинах, узнает для себя много нового, и прежде всего то, как выглядит эта установка с новой верхней точки, каковы ее современные конструктивные формы, какова роль вертолетов в обслуживании нефтяников, работающих на установке, и т. д. Опытные фотомастера создали содержательный, интересный по форме снимок, привлекающий внимание читателей.

Газета «Правда» опубликовала снимок Н. Вадимова, рассказывающий о том, какую медицинскую помощь получают областные и республиканские центры детской хирургии от кафедры детской хирургии и ортопедии 2-го Московского медицинского института. На снимке запечатлен момент подготовки к работе изолятора, в котором больной может долгое время находиться в безмикробной среде. Фотоинформация имеет большой познавательный интерес. Читатель видит медиков, устанавливающих современное оборудование, представляет себе его характер, уровень оснащенности медицинских учреждений, занимающихся детской хирургией и, наконец, уже из подписи узнает о важном с социальной точки зрения факте — содружестве ученых и практиков в области здравоохранения. Автор снимка создал кадр, обращающий на себя внимание и своими композиционными достоинствами, световым решением.

Недавно во многих периодических изданиях появилось сообщение о том, что в Армении, в Араратской долине, вступил в строй новый аэропорт. Журналисты не скупились на подробности, описывая внешний облик и интерьер этого современного здания. Но, как известно, лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать...

Фотокорреспондент ТАСС Г. Багдасарян оперативно передал по телефото снимок, сделанный с верхней точки. Фотография была опубликована во многих газетах. Автор снимка задался целью показать необычное сооружение с наивыгоднейшей в данном случае верхней точки съемки. Своеобразное по форме уникальное архитектурное сооружение предстало перед читателями. Пишущим журналистам понадобилось бы много страниц, чтобы рассказать о том, что увидел фоторепортер, но и при этом текст не смог бы заменить нам визуальную информацию.

Фотокорреспондент «Правды» А. Бойцов сообщил на страницах газеты своим снимком о том, как организован уход за новорожденными телятами в профилактории молочного комплекса. Необычность сюжета и удачное использование при съемке широкоугольного объектива позволили создать снимок, останавливающий внимание читателей. Но после первого впечатления совершенно естественной представляется необходимость вдуматься в глубокое содержание снимка. Оно выходит далеко за рамки кадра. Читатель представляет себе, как и каким образом в учебно-опытном хозяйстве ведется серьезная работа, направленная на повышение продуктивности животноводства.

Редакции многих газет широко публикуют портреты Героев Социалистического Труда, передовиков производства, успешно претворяющих в жизнь решения XXVI съезда КПСС. Широко использует этот вид фотографической информации и газета «Советская Россия». Но в отличие от многих других изданий портреты, публикуемые на страницах этой газеты, сделаны на высоком творческом уровне и представляют собой впечатляющий фотографический рассказ о человеке. Именно таким рассказом в сочетании с расширенной текстовкой предстает снимок Г. Колодина, на котором запечатлен председатель колхоза имени Пушкина, Герой Социалистического Труда С. Г. Кожевников. Перед нами — человек, который интересует нас не только как конкретная личность, но и как впечатляющий обобщенный образ сегодняшнего руководителя колхозного производства.

Фотокорреспондент ТАСС С. Метелица побывал в Звездном городке на необычном событии. Здесь состоялось вручение переходящего космического приза победителю соревнования молодых тружеников предприятий текстильной промышленности прядильщице О. Соловьевой. Приз вручила Герой Советского Союза, летчик-космонавт СССР В. Николаева-Терешкова. Автору снимка удалось передать радостное настроение всех участников этого события, привлечь внимание к общественно значимому факту — высокой оценке самоотверженного труда молодых передовиков производства.

Газета «Московские новости» поместила статью Алевтины Левиной «Узоры в небе», посвященную парашютному спорту и одному из его новых разновидностей — групповой спортивной акробатике. Вне всяких сомнений, текстовой материал выиграл от того, что он был опубликован в сопровождении фотографической иллюстрации. Групповая акробатика в небе зримо предстала перед взором читателей, абсолютному большинству которых, конечно, никогда не приходилось видеть спортсменов-парашютистов, будучи как бы рядом с ними и даже выше их в небесной шири. Новизна сюжета, технически грамотное и композиционно завершенное выполнение снимка дали возможность расширить и углубить его информационное содержание.

Тема наставничества привлекает многие периодические издания и естественно, что к ней обращаются не только пишущие журналисты, но и фоторепортеры. Достоинство снимка А. Нижегородцева, опубликованного в «Учительской газете», в том, что предварительная организация кадра не мешает зрительскому восприятию, не ставит под сомнение его достоверность. Схвачен живой момент беседы наставника, Героя Социалистического Труда З. Ф. Сазоновой с молодыми ткачихами. Удачный ракурс и кадрировка подчеркивают динамику снимка.

В Министерство иностранных дел нашего государства, выступающего за мир, приходят письма от граждан США, в которых выражается озабоченность продолжающейся там гонкой вооружений, угрозой возможного ядерного конфликта. Сообщая об этом, газета «Московские новости» публикует портреты детей, присланные в одном из писем. Автор письма Алма Дж. Симс говорит от имени внуков, запечатленных на снимках: «Больше всего мы хотим, чтобы наша планета была прекрасным, здоровым местом для всех детей». Редакция «Московских новостей» нашла своеобразный, интересный способ использования любительских снимков и текста к ним, создав глубокую по содержанию, актуальную фотографическую информацию.

ОТДЕЛ ФОТОЖУРНАЛИСТИКИ «СФ»



Более двадцати пяти лет активно эксплуатируются месторождения «Нефтяных камней». Плавучие буровые установки ведут бурение на больших глубинах, могут подплывать к заданным геологами точкам. При поисках перспективных нефтеносных районов используется информация, полученная с космических кораблей. На снимке: смена вахты.
Фото **А. Гидиримского и М. Редькина** («Советский Союз»)



Кафедра детской хирургии и ортопедии 2-го Московского медицинского института ведет методическое руководство и координацию работы областных и республиканских центров детской хирургии.
На снимке: медсестра И. Сидорова и аспирант В. Волков готовят к работе изолятор, в котором больной может долгое время находиться в безмикробной среде.
Фото **Н. Вадимова** («Правда»)



Армянская ССР. Новый аэровокзальный комплекс Звартноц в Ереване.
Телефото **Г. Багдасаряна** (ТАСС)



Звездный городок. Герой Советского Союза, летчик-космонавт СССР В. Николаева-Терешкова вручила переходящий космический приз победителю социалистического соревнования, делегату XIX съезда ВЛКСМ прядильщице льнокомбината «Заря социализма» О. Соловьевой.
Фото **С. Метелицы** (ТАСС)

ФОТОИНФОРМАЦИЯ В ПРЕССЕ



Хозяин щедрой нивы. На снимке: председатель колхоза имени Пушкина Герой Социалистического Труда С. Г. Кожевников.
Фото **Г. Колодина** («Советская Россия»)



Узоры в небе. Пять новых мировых достижений в прыжках на точность приземления с парашютом установили в Бухаре советские спортсмены.
На снимке: парашютисты выполняют трюк «Большое кольцо».
Фото **А. Самсонова** («Московские новости»)



Учебно-опытное хозяйство «Принеманский» Гродненского сельскохозяйственного института.
На снимке: Я. Чепанис и А. Тоянко ухаживают за новорожденными телятами в профилактории молочного комплекса.
Фото **А. Бойцова** («Правда»)



Большую работу среди молодежи ведет знатная ткачиха Красноярского шелкового комбината Герой Социалистического Труда З. Ф. Сазонова.
На снимке: наставник З. Ф. Сазонова с молодежью.
Фото **А. Нижегородцева** («Учительская газета»)





«От имени моих внуков, фотографии которых прилагаю, от имени всех внуков на земле я почтительно прошу участников женевских переговоров по ограничению ядерных вооружений в Европе помнить о них и о будущих поколениях.
Больше всего мы хотим, чтобы наша планета была прекрасным, здоровым местом для всех детей.
Алма Дж. Симс».
Публикация «Московских новостей»

Сергей Вишняков **Мастера и время**



ФОТО БОРИСА ЗАДВИЛЯ

НА ЗАРЕ (УКРАИНА)

ЦЕЛИННАЯ ЭПОПЕЯ (КАЗАХСТАН)

Аркадий Шишкин и Борис Задвиль — двух этих фотомастеров многое связывает и многое разделяет. Поговорим вначале о том, что есть у них общего, и лишь затем перейдем к их несхожести, человеческой и профессиональной, но закончим все-таки тем, что объединяет две эти судьбы, отданные фотографии.

Прежде всего оба они — в разные времена — работали в иллюстрированном журнале «Крестьянка», ныне отмечающем весьма почетную дату — 60-летие выхода в свет первого номера. Символично, что праздноваться этот юбилей будет в год, когда весь наш народ, а значит и труженицы села, готовятся отметить знаменательную дату — 60-летие образования СССР. Символично это потому, что и сейчас, спустя шесть десятилетий, понятна неразрывная связь между образованием братского союза народов и наций Страны Советов и рождением массового, общедоступного журнала для женщин новой деревни.

Речь, таким образом, идет и о торжественных событиях в жизни Аркадия Шишкина, посвятившего более полувека крестьянской теме, автора многих социально острых фотографий высокого художественного уровня, и Бориса Задвиля, который работает в «Крестьянке» последние двенадцать лет и успел завоевать доверие читателей своей преданностью нелегкой теме сельского труда.

Но какие же разные снимки создавали эти мастера! Здесь публикуются фотографии Бориса Задвиля. Мысленно сопоставим их с работами Аркадия Шишкина, ставшими хрестоматийными — в них хочется вглядываться подолгу, их невозможно забыть. «Жница», «Сеятель», «В сельской школе», «Вступать или не вступать?», «Теперь заживем!» — эти фотоновеллы, рассказывающие о том, как зарождалось новое село, как сеяли хлеб из лукошка, убирали урожай серпами, как деревенские мальчишки водили пальцами по букварю, как приходила в деревню техника. На этих фотографиях мы видели и тяжелые руки крестьянок, дремучие бороды мужиков, стриженые затылки детей...

Василий Песков, написавший в свое время очерк о Шишкине («СФ», 1980, № 8) вспоминал, что впервые увидел Аркадия Васильевича в редакционном коридоре обутым в сапоги. За первым удивлением пришло понимание — фотокорреспондент провел большую часть своей жизни на деревенских глинистых проселках, и сапоги были нужны ему, как солдату. Бориса Задвиля я увидел уезжающим в дальнюю командировку по стране и не заметил, чтобы он как-то по-особому экипировался — фотожурналист был одет «по-городскому», поскольку для современной деревни все более характерными становятся выстланные асфальтом или бетоном улицы, комфортабельные гостиницы, общественный транспорт.

Шишкин с особым тщанием населял свои кадры приметами новой жизни: глобус на школьной парте и «фордзон», прибывший в деревенскую коммуну, — это ведь явления одного порядка. Десятилетия спустя он сделал фотографию «Жаркие ночи», исполненную откровенного восхищения и перед сеятелями, и перед замечательной техникой, которой они овладели. Выходец из семьи вятских крестьян, Шишкин с детства познал тяжесть и радость хлеборобского труда и через всю свою жизнь пронес истинно крестьянскую веру в то новое и прекрасное, что мы сегодня называем социальным и научно-техническим прогрессом в деревне.

Задвиль вырос в большом городе — в Риге. Учился когда-то на физико-математическом факультете университета. Деревню он узнал уже совершенно иной. И естественно, что он нисколько не умиляется, снимая автоматизированные фермы или механизированные уборочные комплексы. Но у него, впервые отправившегося на село по заданию редакции, отчетливо выраженный интерес к экологическим проблемам. Всмотритесь в его фотографии, и вы увидите: он запечатлевает не только людей и



технику, но и природу. Фотожурналиста интересует не только, как человек покоряет землю, но и как он с ней дружит, как заботится о ней, бережет ее, нашу кормилицу. Вслед за своими героями автор снимков относится к пашне с уважением и нежностью. Он отводит ей в кадре роль не безликого фона, а поля деятельности, поля приложения сил.
Как у Шишкина его крестьянское происхождение, так и у Задвиля его «научное прошлое» существенно повлияло на формирование творческих принципов. Не эмоции, пожалуй, а строгая логика руководит работой Бориса Задвиля. Он, в отличие от иных своих коллег, отправляется к месту съемки не с надеждой на то, что вдруг да повезет, вдруг да попадет в кадр что-то интересное, а с твердым, обдуманным намерением сделать ряд вполне конкретных фотографий. Еще в Москве он может, хоть и не очень это любит, подробно описать будущие снимки (кстати, и начинал он как журналист пишущий, а не снимающий). Речь идет, разумеется, не о том, что он каждый свой кадр выстраивает по принципу «железной» фоторежиссуры. Нет, скорее он ведет направленный, целеустремленный поиск «яркой случайности». Знает, где искать и как искать. Годами он следит за событиями в жизни своих героев, снова и снова возвращается к трудовой биографии многих из них. Так, четырежды он выезжал в колхоз «Путь Ленина» Ростовской области, чтобы встретиться с Героем Социалистического Труда, лауреатом Государственной премии СССР, звеньевой уборочно-транспортного звена Ниной Васильевной Переверзевой. Человек с широким, подлинно государственным взглядом на проблемы сельского хозяйства, Переверзева — один из лидеров хлеборобства. Немаловажным кажется фотокорреспонденту и то обстоятельство, что Нина Васильевна прекрасно говорит, образно, убедительно, воодушевленно, что женщина эта, как доказывает он своими работами, красива, глаза ее излучают доброту и ум.
Многое отличает этих фотомастеров, но многое их и объединяет. Им — каждому по-своему — удалось создать в фотографии образ времени, образ женщины-труженицы нашей советской деревни.

ТРАКТОРИСТКА (УЗБЕКИСТАН)

СЕМЬ РАЗ ОТМЕРЬ. . . (КУБАНЬ)

ПЕРЕКУР (СТАВРОПОЛЬЕ)

ОТ ЗАРИ ДО ЗАРИ (МОЛДАВИЯ)

Анатолий Бочаров **Ключ: настроение**



АНАТОЛИЙ ГАРАНИН

Есть общий закон истинного мастерства — непременное сочетание кропотливого труда и вдохновенного озарения, когда художник счастливо находит такое слово, жест, блик, гармонию, ракурс, какие никто, кроме него, найти не может, но которые найти невозможно без изнурительного повседневного труда, без поисков все новых и новых изобразительных решений. А уже в пределах этого общего закона — у каждого свои поиски, свои труды, свои озарения. Анатолий Гаранин свой девиз формулирует так: «Сделать подлинную творческую вещь — значит поймать жар-птицу, но ведь надо и быть готовым, чтобы поймать ее». Я бы, пожалуй, все-таки добавил то, что кажется ему очевидным, само собой разумеющимся: но надо еще и уметь поймать ее.

Познакомился я с Анатолием Сергеевичем Гараниным четверть века назад, как раз в середине его теперь уже полувекового творческого пути.

То был период переломный для всей фотографии и для него лично. Период, когда советские фотомастера переходили с постановочной съемки на репортажную, когда фотожурналисты стали отправляться в путь налегке, без чемоданов с подсветкой, больше полагаясь на длиннофокусную оптику. Правда быта, правда события — вот в чем заключался властный призыв времени. Гаранин тогда был, можно сказать, признанным мастером постановочной съемки. И мог бы продолжать пользоваться этим опытом. Но он стал увлеченно осваивать новые принципы съемки. Молодым легче было овладевать ими — без груза отработанных навыков, без груза привычек и, рискну сказать, без груза прежних удач, которые ведь так и манят равняться на них, а не на новые веяния. И не один фотожурналист сломался на этом, не сумев свалить с плеч то ли груз прежних привычек, то ли груз прежних удач.

Гаранину, зрелому мастеру, переходить на репортаж было трудно. И все-таки легче, чем многим. Ведь у него был опыт трехлетней фронтовой съемки, многие репортажные кадры которой стали фотографической классикой.

А также то безукоризненное знание секретов профессии, возможностей фототехники, которого не было у молодых. Так ведь — снова попробую обобщить — происходит и в живописи, и в театре, и в музыке, когда подчас самые шумливые новаторы напористо и торжественно воцаряются, но, как правило, терпят конечный крах: у них не хватает того, что мы называем школой, того, что дается упорным трудом. Проходят поветрия — и остается истинное мастерство, все то, что скрыто под пеной шумных новшеств. И это опять-таки общий закон искусства: искать новое, но не ослепляться новшествами.

И вот тут-то выяснилось истинное и неповторимое, гаранинское. В многочисленных статьях о нем в советской и зарубежной прессе характеризуются разные черты его мастерства: гражданственность, страстная увлеченность порученной ему темой, владение «шумами» в кадре и т. д. Все это заслуженно, все это справедливо.

И я хочу, не повторяя уже говоренное другими, выделить лишь то, что кажется мне главным, наиболее приметным.

Основу репортажной съемки обычно видят в фиксации события. А Гаранина чаще всего интересует не событие, его интересует человек. Или, если быть совершенно точным, настроение человека. Причем настроение в самом широком диапазоне, в самых разных проявлениях человеческого бытия. Скажем, как снять очерк о коммунистах завода, чтобы можно было ощутить, что это коммунисты? Гаранин решает эту задачу через настроение, через особую атмосферу, созданную в отдельном снимке и в очерке в целом.

В результате мы невольно проникаемся значительностью показанного нам. Так обстоит дело и с другими «статичными», «бессобытийными» темами: будни сельского района, будни института информации, будни комитета народного контроля. Будни, будни... Но в этих буднях — поэзия настроения, поэзия жизни, правда времени вне зависимости от того, показывает ли он нам человека в трудовом коллективе, в творческом порыве или наедине со своими думами.

Для такой съемки нужен особый подход — не репортажная поспешность, не увлечение антуражем, а бесконечный такт и уважение к человеку, его делу, его состоянию, его мыслям.

Гаранин знает многое о человеке. Он удивительно образован. Это ведь сейчас появились репортеры с высшим образованием, а гаранинское поколение — поколение самоучек. И одной из причин, облегчивших ему переход к репортажной съемке когда-то, была, бесспорно, его глубокая культура. И это еще один закон настоящего искусства — быть образованным. Казалось бы, зачем репортеру изучать историю древних веков, различные философские учения?

Но все это расширяет знание человека, позволяет понимать человеческую натуру, ее извечные и социально изменяемые черты. Знать как можно больше о человеке, о человечестве — значит и видеть как можно больше в человеке. «Общение с искусством, литературой не только обогащает человека, но и учит его анализировать, проводить художественные аналогии, находить корни традиций», — убежден Гаранин.

Фотографировать коммунистов — значит знать, чем воодушевлены они в своем деле. Фотографировать музыкантов, актеров — значит понимать творчество, его психологию, его непознаваемые истоки и исторически значимые результаты. Снимать человека в труде — значит знать, какую роль играет дело, работа в жизни личности. Поэтому нет ни одной самой сложной журналистской темы, которая оказалась бы неподвластной ему. На его фотографиях мы найдем ажурное плетение нефтяных вышек в Сибири и ажурную изморозь на оконном стекле, тишину институтской библиотеки и таинство рождения ребенка, молодого рабочего Геннадия Виноградова и виднейшего кардиолога В. Г. Попова, фоторассказ «Духовный мир советского

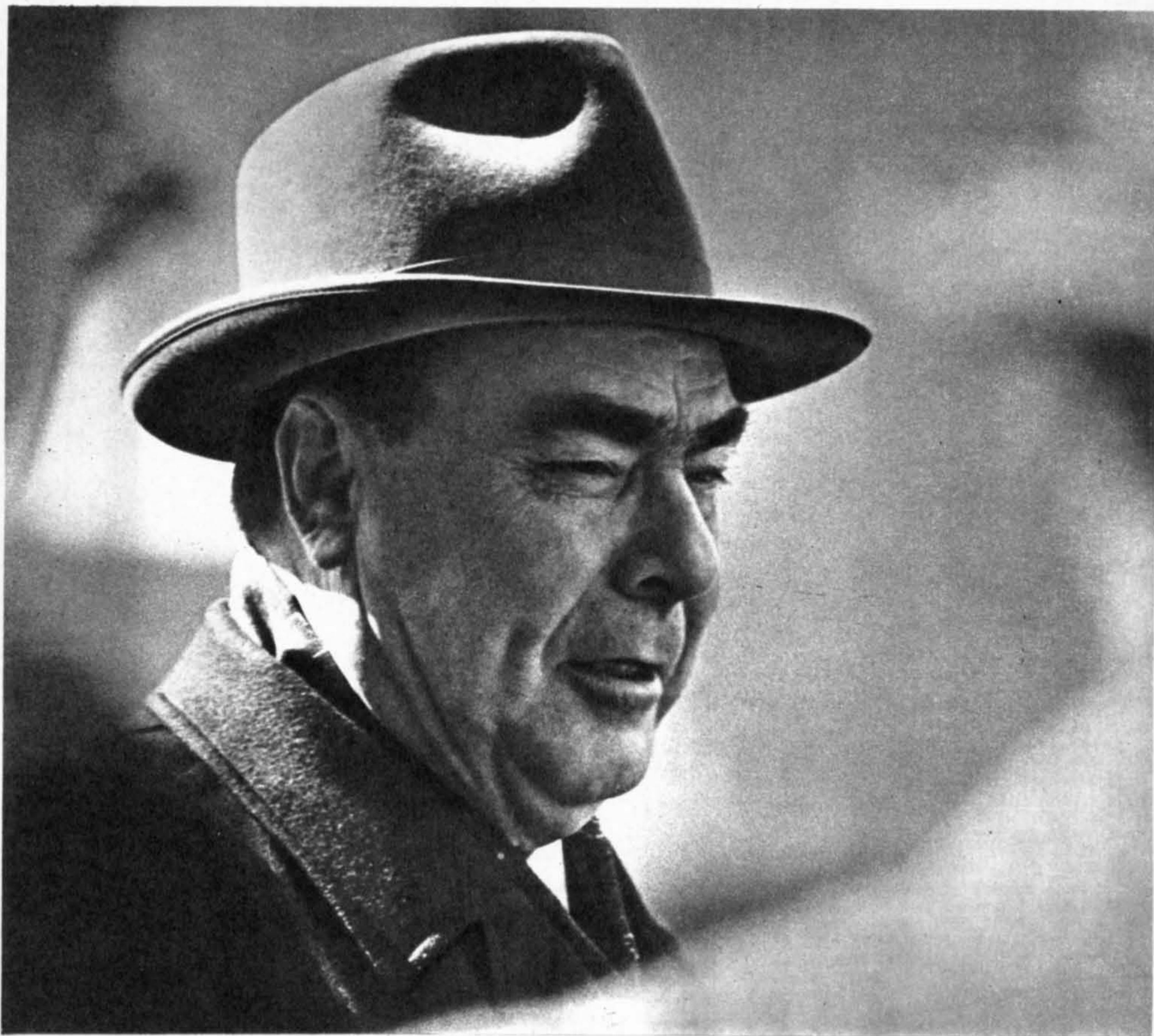
ФОТО **АНАТОЛИЯ ГАРАНИНА**

рабочего» и этюд «За минуту до творческого спора» — жизнь как она есть, жизнь во всем ее многообразии.
Но каждому, кто профессионально или даже любительски занимается фотографией, известно, что больше всего Гаранин любит снимать в театре и концертном зале.
И это еще один общий закон искусства: умея делать все, находить свое, свой наиболее освоенный, наиболее дорогой тебе плацдарм. Некоторые мастера — и художники, и музыканты, и скульпторы — всю жизнь делают одно: портрет, пейзаж, жанр, спорт. Делают великолепно, но делают только это. Мастерство у них — от максимальной сосредоточенности, когда вся творческая энергия уходит в один луч. Гаранин сосредоточен на театре и музыке не потому, что он не умеет иного, но потому, что это его наибольшая привязанность, сюда он приходит со всем опытом окружающего мира. Он не театральный фотограф, он — мастер, широко интересующийся жизнью, но наиболее увлеченно снимающий музыкантов и людей театра.
Итак, настроение человека — то, к чему пришел Гаранин от событийной съемки. Но и этим он не удовлетворился. Все больше и больше накапливалось в нем желание — и умение — передать не просто выражение лица или позу человека, а атмосферу среды, настроение среды, окружающей человека, помогающей эмоционально усилить настроение человека, запечатленного на снимке.
И это тот высший уровень мастерства, на котором возникло своеобразное, неповторимое — гаранинское! — единство портрета и репортажа: настроение среды, усиливающее настроение человека. Умение и дар — повторю: и умение, и дар — построить кадр так, чтобы все реальные детали и фотографические секреты активно помогали передать настроение. Построить кадр — это не то что разместить группу или избрать для человека наиболее выигрышную позу. Построить кадр — это уловить художническим озарением гармонию планов, размывку, выразительную деталь. Но это озарение опирается на абсолютное владение техническими возможностями аппаратуры — владение, не отбирающее никаких сил у озарения, не истощающее его. Чтобы сделать блистатель-


НА ХАРЬКОВСКОМ НАПРАВЛЕНИИ. МАЙ 1942 г.


БОИ ЗА ЛЕНИНГРАД. 1942 г.


СВОИ ВЕРНУЛИСЬ. СЕВЕРО-ЗАПАДНЫЙ ФРОНТ. 1942 г.



ЛЕОНИД ИЛЬИЧ БРЕЖНЕВ

ФОТО **АНАТОЛИЯ ГАРАНИНА**

«НАША НИНА ВЫХОДИТ ЗАМУЖ!»

ВЕСЕЛАЯ МИНУТКА

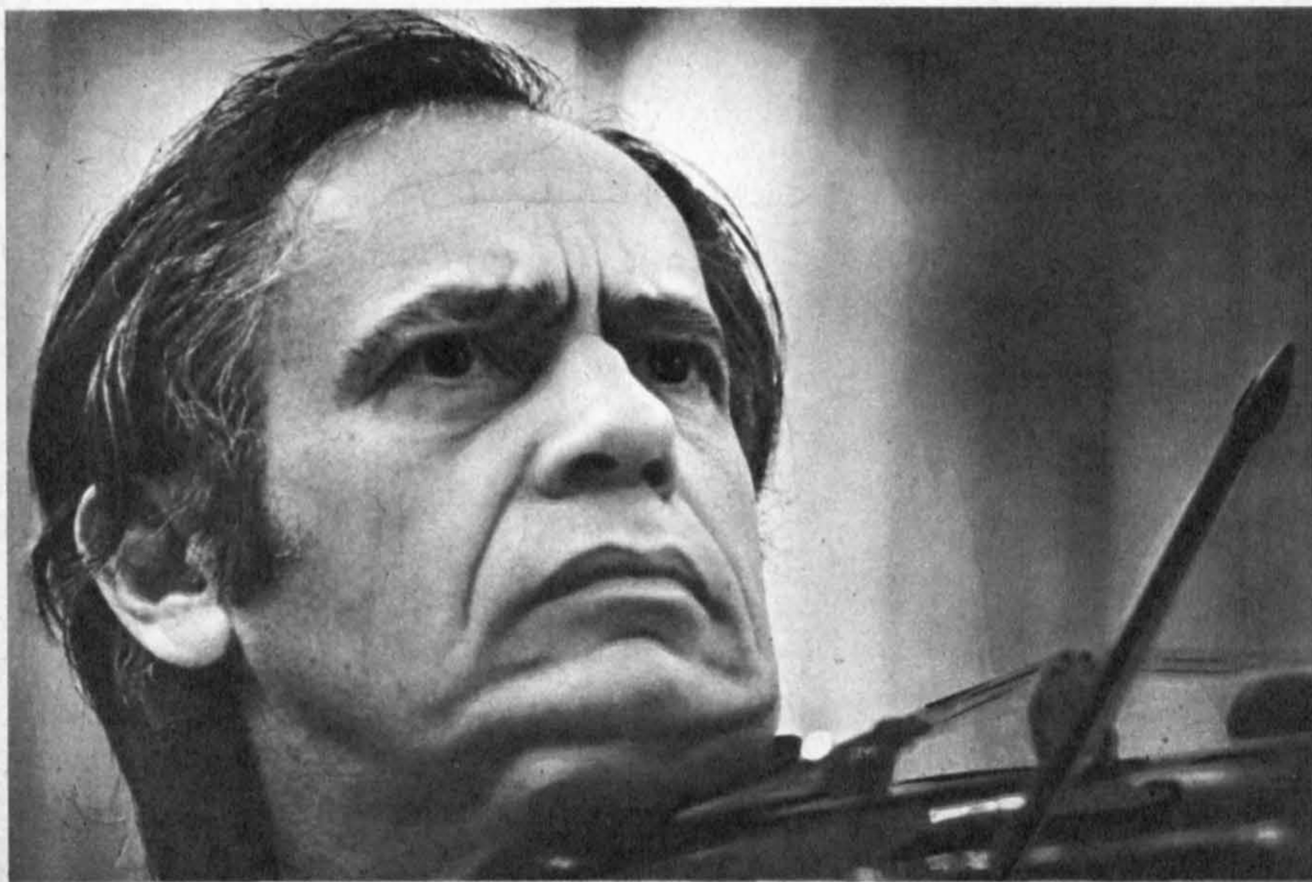


РЕПЕТИРУЕТ ЮРИЙ ЛЮБИМОВ



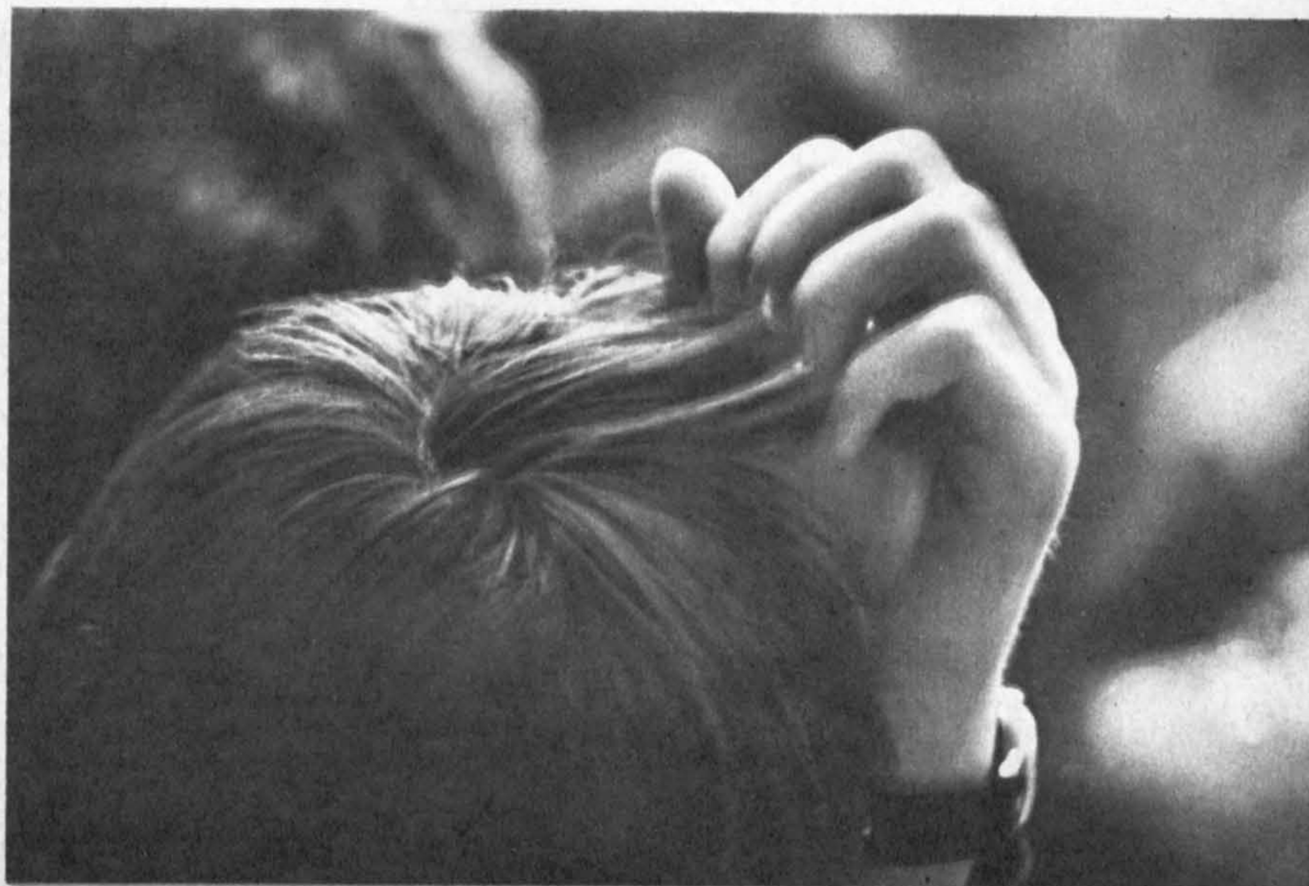
ЗВУЧИТ МУЗЫКА ПРОКОФЬЕВА

ЛЕОНИД КОГАН



ИГОРЬ ИЛЬИНСКИЙ

СТУДЕНЧЕСКИЕ МУКИ. . .



УМАЯЛИСЬ ▶



ную выставку из 240 работ «Неделя в Греции», нужно было ощутить этот мир, внутренне подготовиться к встрече, а главное, уловить и передать то настроение, которое возникает при встрече одновременно с нынешней Грецией и древней Элладой. Поистине умей поймать жар-птицу, повстречав ее! Прекрасно подтверждают это и его коллекции — пожалуй, такое слово лучше всего подходит к ним: не удачные кадры из фотоочерков, а тщательно отобранные экземпляры театральных и музыкальных съемок, в том числе уникальная коллекция всех постановок театра на Таганке и цикл «Дирижеры». Все снимки сделаны по ходу спектакля или концерта, но сделаны с таким вкусом и чувством кадра, что не верится, будто такое возможно без долгих репетиций и постановок. Впрочем, искусство и начинается тогда, когда представленная жизнь не дает повода думать, что человек старался: кажется, будто это получилось само собой.
И, видимо, любовь к съемкам музыкантов какими-то тайными, подсознательными нитями связана с этим желанием передать настроение — настроение человека, настроение среды: ведь музыка — самое «настроенческое» искусство. Наверное, Гаранин пришел к съемкам исполнения музыки не как к теме, а как к наиболее полному и свободному выражению своей установки на настроение.
Заголовок одного из журнальных очерков — частицы гаранинской коллекции — гласил: «Московская консерватория. Программы, исполнители, слушатели». Он словно вобрал все: и его интерес к смыслу любой деятельности, и настроение исполнителей, и настроение слушателей. А из этих слагаемых рождается и настроение читателя.
И, вероятно, он любит снимать актеров, музыкантов, режиссеров также потому, что чувствует в них то высшее напряжение творческих сил, те миги свободного озарения, которые бывают и у него самого.
А еще он любит снимать тех, кто читает, слушает, смотрит — постигает мир творчества и опять-таки не обнаруживает себя ни в чем внешнем, только в настроении от встречи с книгой, музыкой, зрелищем, музейной экспозицией. Или в минуту сосредоточенности, в минуту раздумья, в минуту решения трудной задачи.

Но, говоря так много о настроении как основе и цели его творчества, нельзя не видеть и напряженную работу авторской мысли — той, которая идет от образованности Гаранина, от его склонности задумываться над общими законами человеческого бытия, ибо настоящего мастера отличает не только зоркость, но и мудрость взгляда. «Стараюсь снимать не только то, что вижу, но и то, что думаю», — говорит он, утверждая тем самым, что старается воспроизвести не только сам факт, но и свое восприятие этого факта. Эта работа мысли сказывается и в том, что, умея вместить все в один кадр, он напряженно старается порой преодолеть границы запечатленного, чтобы передать движение чувства или логику мысли. Таков триптих «Земля», где три снимка — пашня, женщина-крестьянка, зерно нового урожая в трудовых ладонях — пробуждают в нас сложное чувство: тут и мысли о земле-кормилице, и гимн богине плодородия, и вечное торжество труда, то есть та многозначность, которая и отличает произведение искусства с его образным мышлением от иллюстрации рассудочного тезиса.
Это и циклы, которые он исподволь собирает, чтобы создать полноту картины, как, например, цикл фотографий об актрисе и режиссере Г. Волчек. Это нельзя даже назвать фотоочерком, это скорее фотоповесть. И так жаль, что скуден терминологический арсенал жанров фотожурналистики. Для того, что делает Гаранин, так нужны бывают подчас новые определения: фотоповесть, фотоновелла. А может быть: тема и вариации, сонатная композиция.
Его коллекция «У моря» отчетливо высвечивает грань между фотографической правдой и художественной правдой, между натурализмом и гуманистическим взглядом. Даже в самых «подсмотренных» кадрах, где все достоверно, всегда присутствует его гуманистический взгляд, не опускающийся до натурализма.
Работа мысли проявляется и в его фотоочерках, где он часто продумывает — не придумывает, а продумывает! — нужную ему для темы ситуацию, в которой люди ведут себя естественно, и уже в этой ситуации осуществляет съемку. В ней тогда нет стихийности, но нет и искусственности, постановочности, ибо он обращается только к тем ситуациям, которые естественны для героев его очерка. Гаранин превосходно снимает «чистые» репортажи, но, кажется, больше тяготеет к фотоочеркам: в них яснее прорисовывается авторская воля, авторская мысль.
В его снимках нет никаких новомодных дерзаний, он работает в классической манере, но в такой манере, которая наиболее полно раскрывает мир и человека, мир человека. Ощущение времени у него не столько в ракурсе съемки, сколько в ракурсе отношения к своим современникам. По фотографиям разных лет видно, как менялся современник Анатолия Гаранина. И как одновременно менялся и он сам — в художническом видении, в художественном мастерстве, неизменно оставаясь самим собой.
Все послевоенные годы Гаранин работает фотокорреспондентом журнала «Советский Союз», сделав огромное количество фотоочерков — боевых, актуальных, проникнутых острым ощущением времени, его запросов, его тревог, его мечтаний. Но и будучи фотожурналистом, он всегда остается фотохудожником. У него есть свой язык фотографии, на котором он выражает себя, свое видение мира, свою концепцию мира, свое представление о значительном в мире, об интересном в мире.
И о том, что является главным в любом искусстве, — о ценности и смысле человеческой жизни.
Я часто поминаю общие законы искусства — не для того, чтобы растворить индивидуальность художника в общих законах, а для того, чтобы высветить, что он — настоящий мастер не только в цехе фоторепортеров. Занимая почетное место на современном фотографическом Олимпе, он мастер по всем законам искусства — мастер, стоящий в одном ряду с известными поэтами, музыкантами, актерами.
У каждой профессии — свои награды, свои престижные знаки. У фотожурналистов, в частности, — призы на конкурсах. Этих наград у Гаранина множество — разного достоинства призов на международных и всесоюзных конкурсах. А еще он — заслуженный работник культуры РСФСР, лауреат премии Союза журналистов СССР. Но дело не в перечислении этих знаков заслуженного успеха. Есть и иной счет в искусстве.
И по этому счету Гаранин — не просто великолепный фотомастер. Он Мастер.

ФОТОКОНКУРСЫ

«60 пламенных лет»

Народная фотостудия «Армавир» к 60-летию образования СССР проводит фотовыставку под девизом «60 пламенных лет».
К участию приглашаются все желающие.
Тематика выставки: достижения братских республик в коммунистическом строительстве, в борьбе за выполнение решений XXVI съезда КПСС, дружба народов нашей страны, борьба за мир, отдых трудящихся, быт, спорт, красота родной природы.
Принимаются цветные и черно-белые работы размером 30×40 см, не наклеенные на картон.
Авторы лучших работ будут награждены дипломами и ценными подарками.
Участники выставки получат каталог. Работы возвращаются авторам.
Снимки принимаются до 15 сентября 1982 года по адресу: 352900, Армавир, ул. Кирова, 53, городской Дворец культуры, народная фотостудия «Армавир».

«Человек и лес»

Народный фотоклуб «Полесье» (Гомель) проводит межклубную тематическую выставку фоторабот малого формата. К участию приглашаются все фотоклубы страны.
Разделы выставки:
1. Труд работников лесного хозяйства, лесной и деревообрабатывающей промышленности.
2. Пейзаж.
3. Фотоохота.
4. Пропаганда идей охраны природы.
5. Эксперимент.
От клуба принимается до 20 черно-белых или цветных работ размером 18×24 см. От каждого члена клуба — не более четырех работ.
Серия, включающая не более пяти снимков, считается за одну работу.
На обороте каждого отпечатка нужно указать фамилию, имя автора, наименование фотоклуба, его адрес.
Победителям присуждаются призы за лучшую клубную и авторскую коллекции, дипломы по разделам, призы общественных организаций.
Работы следует направлять до 1 ноября 1982 года по адресу: г. Гомель, 246021, ул. Севастопольская, д. 61, ДК объединения «Гомельдрев», фотоклуб «Полесье».
Снимки, не принятые в экспозицию, возвращаются адресатам.

Давид Ортенберг **Испытание огнем**

Передо мной — наградной лист на фотокорреспондента «Красной звезды» на 1-м Украинском фронте Хомзора-Хомутова Георгия Марковича. В графе «Краткое конкретное изложение личного боевого подвига или заслуг» рассказано о работе репортера на фронте. Завершает лист вывод: «За успешное выполнение боевых заданий командования т. Хомзор-Хомутов достоин награждения орденом Отечественной войны II степени». Этот наградной лист был составлен Политуправлением фронта и представлен командующему. Маршал Конев его подписал, но внес поправку: вместо «Отечественной войны II степени» поставил — «орден Красного Знамени». Награда для фоторепортеров редкая.

Георгий Хомзор неустанно искал для газеты интересные сюжеты. Вот, к примеру, одна из его записок, присланных мне из района боевых действий: «Посылаю 19 пакетов снимков. Немцев остановили и жмут обратно, значит, будут и трофеи, и битая техника, и поверженный враг...». Такие фотографии — свидетельства поражения фашистских войск — наша газета печатала охотно. Вот несколько подписей под снимками Хомзора: «Южнее Орла. Немецкие «тигры», подбитые в районе станции Ерошкино», «Юго-восточнее Кременчуга. Разгром колонны противника», «В районе Гомеля. Немецкие эшелоны с танками и самоходными орудиями, захваченные нашими частями».

Ни бомбежки, ни артиллерийские обстрелы, ни минометный и пулеметный огонь не останавливали фотокорреспондента, если требовалось выполнить задание редакции, сделать «гвоздевой» снимок.

Под Новороссийском в дни боев за освобождение города Хомзор решил снять панораму с верхней точки. Помощник начальника штаба полка старший лейтенант Каневский провел его на чердак высокого здания. Обстановка была сложной, противник совсем близко, следит за этим зданием, обстреливает его. Удалось сделать несколько кадров панорамы города, и тут рядом разорвался снаряд. Корреспондента и офицера оглушило. Надо было немедленно уходить — враг, видимо, заметил, что в здании люди. Когда пыль рассеялась, увидели: там, где была лестница, зияет пустота. Старший лейтенант быстро сориентировался — сорвал со стены электропроводку, связал, и они спустились «по-альпинистски».

У этой истории есть свое продолжение. Уже в мирное время Хомзор снимал в Крыму фотоочерк об отдыхе трудящихся. К нему подошел пожилой человек и сказал:

— Вы, вижу, фотокорреспондент. Теперь, наверное, работается легко... А я знавал одного репортера, которому добывать для газеты снимки приходилось дорогой ценой...

И рассказал Хомзору тот самый случай. Человек этот оказался офицером, что сопровождал фоторепортера в Новороссийске. Они обнялись, расцеловались, обменялись адресами. Недавно Хомзор получил от него очередную весточку — Григорий Каневский теперь живет в Запорожье, преподает историю в школе.

В любой трудной ситуации Хомзор всегда проявлял оперативность, настойчивость, находчивость. 5 ноября 1943 года он получил приказ вылететь на ПО-2 под Киев. Путь для легкого самолета — не близкий. На второй день приземлились на полевом аэродроме, где стоял «дуглас». Летчики рассказали, что наши войска вступили в Киев и выбивают оттуда фашистов, и между делом сообщили, что их «дуглас» вечером улетает в Москву. Хомзор тут же на ПО-2 вылетел туда, где гремел бой, ему удалось сквозь дым пожаров снять город, но наземных фотографий сделать не пришлось — негде было посадить самолет. На аэродром он вернулся как нельзя вовремя: через пять минут «дуглас» взлетел и взял курс на Москву. В пути радист сообщил, что передают приказ Верховного Главнокомандующего об освобождении Киева. Когда они были уже над Москвой, небо озарилось разноцветными огнями — столица салютовала освободителям Киева. Сели на центральном аэродроме. Хомзор побежал к дежурному. Позвонив в редакцию, он «ошарашил» ответственного секретаря: задание выполнено! Просил прислать машину, но ждать ее не стал — выскочил на Ленинградское шоссе и с попутным грузовиком добрался до редакции. Киевские снимки поспели в номер!

И еще об одной удаче Хомзора хочется рассказать. 1944 год. На фронтах действуют наши знаменитые гвардейские минометы — «катюши», но снимков их в печати еще нет. И хотя фотокорреспонденты всех газет «подбирались» к этим минометам весьма упорно, повезло Хомзору. В октябре сорок четвертого года он выехал на Белорусский фронт, имея специальное разрешение командующего артиллерией Красной Армии Н. Н. Воронова, в котором командирам частей предписывалось оказывать ему «всяческое содействие в выполнении служебных обязанностей». Шли ожесточенные бои. «Катюши» и вообще-то подолгу на месте не стояли, а тут беспрерывно меняли позиции. На съемку ушли целые сутки. И вот 22 октября «Красная звезда» дала во всю ширь первой полосы фотографию с подписью: «Действующая армия. Залп подразделения Н-ской части гвардейских минометов. Снимок нашего спец. фотокорр. капитана Г. Хом-

РЕПРОДУКЦИЯ ИЗ ГАЗЕТЫ «КРАСНАЯ ЗВЕЗДА» ЗА 22 ОКТЯБРЯ 1944 г.



ДЕЙСТВУЮЩАЯ АРМИЯ. Залп подразделения N части гвардейских минометов. Снимок нашего спец. фотокорр. капитана Г. Хомз

зора». Так впервые читатели увидели наши прославленные «катюши». Георгий Маркович ходил по редакции как именинник, да его и по праву можно было назвать героем дня. В годы работы главным редактором «Красной звезды» я не раз выезжал на фронт вместе с нашими фотокорреспондентами: Михаилом Бернштейном, Виктором Теминым, Олегом Кноррингом, Александром Капустянским, Сергеем Лоскутовым. Но так случилось, что в таких поездках Хомзор никогда не был моим спутником. И все же в деле я его увидел.
В марте сорок четвертого года войска 38-й армии, где я в то время уже был начальником политотдела, готовились к наступлению на Винницком направлении. Перед самым наступлением «Красная звезда» командировала к нам Хомзора. Мы с ним отправились в боевые части. Из траншеи на передовой он сделал панорамный снимок Винницы, еще занятой немцами, а когда наши войска ворвались в город, сразу же помчался туда и вошел в него с первыми ротами. Он снимал подожженные фашистами кварталы, бойцов, выбивавших из города врага, возвращавшихся к родным очагам жителей, девушек, дарящих скромные букетики подснежников усталым воинам — первое проявление благодарности к освободителям... Я видел, как Хомзор все это снимал, как делал попутно длинные записи в своем блокноте, и спросил его:
— Ты чего колдуешь? Все равно больше одной строки под снимком не дадут.
Он улыбнулся...
21 марта в «Красной звезде» был опубликован приказ Верховного Главнокомандующего об освобождении Винницы. В том же номере — корреспонденция Хомзора «Винница, 20 марта». А на следующий день — и снимки.
Приезжал в нашу армию Хомзор и в дни боев за Проскуров, Львов, был с нами и во время тягчайших сражений в Карпатах. Глядя на его снимки в газете, читая его корреспонденции, я не раз думал: ему, как и многим другим нашим фоторепортерам, пришлось пройти серьезное испытание огнем, чтобы увидеть и запечатлеть для современников и будущих поколений великие ратные дела советских воинов.

ФОТОТЕОРИЯ

Подведем некоторые итоги

Окончание. Начало см. на стр. 11

творцом и исследователем творчества. С этим нельзя не считаться.
Некоторым читателям статьи по теории кажутся излишне сложными. Действительно, публикации по творческим вопросам не всегда отличаются общедоступностью. Они рассчитаны на подготовленную аудиторию, на лиц, знакомых с основополагающими трудами по общей эстетике, истории, философии. Взрослея, фототеория требует взросления и от читателей.
Современный фотокритик — это не школьный учитель, ругающий или хвалящий ученика и выставляющий ему отметки по пятибалльной системе. Это прежде всего аналитик, разбирающий фототворчество в его эстетико-философских связях с окружающим миром. Без научного подхода тут не обойтись.
Но фотокритикам надо еще много и настойчиво работать, чтобы содействовать обращению фотомастеров к новым, не открытым объективом сторонам жизни, человеческих взаимоотношений; быть разведчиками подлинных дарований, убедительно выступать против схематизма и штампов, увы, еще в обилии появляющихся на страницах газет и журналов, книг и альбомов, на стендах выставок.
Необходимы глубокие исследования проблем эстетики фотографии, возможностей современных средств выразительности. Современный исследователь фотографии должен обладать острым политическим чутьем и одновременно чутьем художественным. Без этих качеств нельзя «прочитывать снимки», своевременно предупреждать вредные тенденции, реально помогать фотографу открывать себя, нащупывать свою дорогу.
На пути сближения теории с практикой важно видеть процесс развития фотографии в целом, в единстве всех его проявлений и обязательно в историческом аспекте, то есть с учетом преемственности поколений фотомастеров и исследователей их творчества. В этом плане достойны похвалы обзоры развития советского фотоискусства, сделанные по итогам выставок, посвященных 60-летию Великого Октября и 60-летию ленинского декрета «О переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного комиссариата по просвещению». Глубина анализа, правильная оценка современных достижений фотоискусства невозможны без знания истории фотографии, достижений фотокритики прошлого. Культура критика сказывается не только в начитанности и осведомленности по общим теоретическим вопросам, но и в уважении к тому конкретному, что сделано его предшественниками.
К сожалению, в фотоведении заслуги В. Стасова и А. Луначарского вспоминаются редко, а опыт таких интересных специалистов-критиков, как Н. Кротков, Н. Петров, А. Иванов-Терентьев, Н. Ермилов, Н. Трошин, Л. Межеричер, В. Гришанин, И. Бохонов, не учитывается вовсе. Слабо изучаются труды прогрессивных зарубежных фототеоретиков.
Проблема отношения современной критики к классическому фотонаследию стоит очень остро. Важно проникнуть в творческую лабораторию фотомастеров прошлого с учетом социального развития смежных искусств, самой фототехники; найти в опыте фотографов конца XIX — начала XX веков то, что с пользой может служить настоящему, что достойно творческого продолжения и развития сегодня.
В этой связи более строгие требования должны предъявляться к монографиям о фотомастерах, к вступительным статьям сборников фотографий, к рецензиям на авторские фотоальбомы. Один из наиболее распространенных недостатков современной рецензионной критики — комплиментарность. Надо чаще говорить о расширении тематики съемок, следить за достижениями актуального событийного репортажа, отмечать успехи в поисках нового содержания и новой формы, глубоко анализировать выставочные экспозиции.
Назрела необходимость теоретического осмысления жанровой структуры фотографии, эволюции конкретных жанров. Что такое, например, современный портрет? Чем он отличается от портрета эпохи Левицкого и Карелина или Наппельбаума и Родченко? Что такое современный пейзаж, натюрморт?
В последние годы заметно изменилась стилистика фотографии, методы съемки. Критического анализа ждут современный репортаж, взаимоотношения репортажного и постановочного приемов. Существуют ли четкие границы между ними? И так ли уж важно придерживаться этих границ? Должен ли, например, фотограф-документалист, выхватывая видоискателем кусочек жизни, начисто отказываться от безупречной формы? Не становится ли нынешняя фотодокументалистика излишне протокольной, однообразной? Хорошо было бы услышать мнение специалистов по поводу таких понятий как «фотографизм», «красота и красивость», «традиция и штамп».
А проблема пределов возможного в фотографии? Как происходит рождение образа? И существуют ли барьеры, за которые фотографу не следует переступать в своем творчестве? Возможны ли, допустим, визуальная рифма, метафора, аллегория и даже гипербола в фотографии? Серьезных исследований и обобщений требует искусство цветной фотографии. Нужны статьи о культуре цветного видения.
Тем много, больших и малых, но всегда очень важных для практиков. Решать их следует наглядно, убедительно, с максимальной пользой для фототворцов.
Что для этого необходимо? В первую очередь нужны разнообразные формы выступлений. Критикой у нас в основном занимаются искусствоведы, теоретики фотографии, пишущие журналисты, но значительно реже практики фотографии. Думается, это тоже серьезное упущение.
Фотокритика должна приблизиться к тайнам творчества, оказывать влияние на формирование искусствоведческих поисков, направлять движение фотоискусства в целом. Надо все сделать для того, чтобы фотографы и фотокритики работали в тесном контакте, нуждались друг в друге. Если критика станет более заинтересованной, разнообразной и живой по форме, если она будет делаться не только умом, но и сердцем, — читатель от этого только выиграет.
Итак, основная работа впереди. Работа сложная, но увлекательная. У нее благородная цель — дальнейший подъем идейно-художественного уровня советской фотографии.

Валерий Кичин **На пороге темы**

Что есть жизнь актера? Цветы, аплодисменты, автографы, вечный праздник? Но отчего же тогда столько трудных судеб, сложных характеров, отчего столько нервной усталости в глазах, которую, впрочем, актер умеет скрыть?
Труд постоянный и неустанный, не знающий выходных. Труд, когда другие отдыхают, непрерывный тренаж, самоотреченность, о которой пишут во всех книгах о театре.
Это вечная и неразрешимая загадка для журналиста — как рассказать о хрупкой актерской профессии, о невидимых судьбах и неведомых характерах людей, которых мы, кажется, прекрасно знаем? Здесь сплошные этические границы: легко оказаться бестактным, ненароком разрушить легенду, которую актер создавал годами. Интерес широкой публики к своим любимцам естествен. Журналист обязан его учитывать. Он набирает номер телефона и называет свое издание. Он уже видит на страницах фоторепортаж... нет, лучше фотоочерк. Такой, что с новой стороны откроет популярность актера, покажет его, каким никто еще не видел. И самое главное — расскажет, наконец, потрясенному читателю-зрителю, что же такое творчество. Все это будет наглядно, как под микроскопом: вот актер задумался, вот сосредоточился, вот напрягся, вот сотворил образ.
Очерки печатаются в изобилии. Никого не снимают так много, как популярных актеров. Актеров тоже много. На обложках актеры, как правило, обобщенно улыбаются. На внутренних полосах могут позволить себе детализировать образ — задуматься, прошагать вдоль фасада любимого театра, с кротким видом выслушать указание режиссера, дать автограф счастливому зрителю. И под финал, в закулисье, у зеркала, усталой рукой стереть с лица остатки грима...
Как же все-таки нужно снимать актеров? Как раскрыть это нераскрываемое понятие — творчество — в фотографии?
Вот Виталий Арутюнов из АПН снимает Андрея Миронова из театра сатиры. Толстая кипа фотографий,







несколько уже отобрано для публикации. Отобрано точно, все остальное кажется либо дублем, либо вариантом. Попробуем «задним числом» понять задачу, которую ставил перед собой фоторепортер.
Часть снимков — в ролях, театральная съемка. У нее свои трудности: нужно знать спектакль и ловить самый выразительный миг, и бороться с театральным освещением, менее всего рассчитанным на съемку. Эти кадры более ценны для потомков — донесут до них немые тени былых созданий актера. Нам, кто может пойти в театр и все увидеть воочию, интереснее другое. Но что именно? Здесь и впрямь придумать что-то новое необыкновенно трудно. И если удастся нам сейчас вот в этой кипе фотографий отыскать хотя бы слабые отблески той магии, которой умеет нас приворожить актер, — значит, репортерский поиск шел не впустую.
Каковы могут быть истоки этого нового? Откуда вообще ему взяться в теме, отснятой вдоль и поперек? Может быть, думая об этом, мы набредем и на какие-то резервы темы? Актеров много. Но они ведь разные. Первый источник новой информации, таким образом, — индивидуальность актера, и ее раскрыть тем труднее, чем больший в нашей памяти запас готовых впечатлений о нем. Второй, еще более верный источник — точность поставленной задачи. Рассказать об актере — еще не задача. Можно, например, положить в основу работы — контраст расхожих представлений о художнике с его истинным характером. Зритель ощутит тогда вкус познания, углубления в материал.
Арутюнов снимает Андрея Миронова в самолете — этот кадр рассматривать интересно. Кто-то рядом спит — и сразу в снимке, как в музыке, возникает тема длительности полета, усталости — кочевой хлеб все-таки нелегок, а актер — человек кочующий. Из-за спинки кресла выглядывает любопытный глаз — вот оно, сладкое, но ведь и драматичное бремя славы. И актер, всегда динамичный и легкий, становится в самолете

самим собой — серьезным человеком со своими проблемами.
Другой снимок, сделанный в аудитории Одесского политехнического института, — попытка передать напряженность, живую пульсацию того поля всеобщего внимания, центром которого всегда оказывается актер. Это его привычное состояние и его профессия — дарить людям эмоции, излучать нервную энергию, которая заряжает зал улыбками, смехом, хорошим настроением. Миронов умеет это делать, как никто другой. К нему тянутся люди. Снимок это отлично передает.
А этот забавный кадр — какой-то актерский капустник. Интересен он только тем, что показал актера вне игры — в минуту, когда ему просто хорошо и весело.
Итак, актер на сцене, дома, в пути, в концерте, среди друзей. Какие еще ипостаси остались неотраженными? Ах да, выпал злополучный момент с автографом — бильдредактор отложил кадр в сторону по причине банальности.
Хорошая, профессиональная съемка мастера, который знает и любит актера. Эту работу мы показываем здесь, на страницах «СФ», не для того, чтобы отметить ее выдающиеся достоинства. Их нет. И не для того, чтобы поговорить о просчетах. Их тоже нет. Хорошая, повторяю, профессиональная работа тонкого мастера фоторепортажа. Хотелось показать не лучшее и не худшее. Хотелось показать типичное.
И подумать: так ли замкнут этот замкнутый круг приемов, используемых для раскрытия одной из самых распространенных тем? Нет ли из него путей вглубь?
Ведь дело не в дефиците наблюдательности. Многие снимки — даже из отвергнутых — просто чудо как хороши по состоянию запечатленных на них людей. Дело, по-видимому, в том, как компонуется тема, как выстраивается ее внутренняя драматургия. Подобно тому, как стихийно получилась драматургия снимка в самолете. Может быть, здесь и кроются резервы новизны?
Актеров много, но фактура съемки в общем одинакова. И мы уже имели случай убедиться, с какой непреложной последовательностью тема словно бы сама ведет репортера все к тем же сакраментальным «точкам» и «объектам». Как эту непреложность преодолеть?
Только замыслом. Только точно зная, что нас в данный момент в теме интересует.





Если думать о «ракурсе» темы — актерская съемка окажется на поверку даже более благодарной, чем любая другая. Не только потому, что «объект» выразителен. Сама тема имеет больше потенциальных измерений. Снимая любого другого человека, мы как бы впервые знакомим с ним читателя. Снимая актера, говорим о человеке, хорошо знакомом каждому. Представлять не надо — можно идти вглубь. Предварительное знание неизбежно вступает в сложное взаимодействие с новой, нами добытой информацией.
Актер вне сцены. Актер глазами зрителей. Минуты перед выходом. Актерские дороги. Счастливые минуты актера. Трудные минуты актера... Да мало ли ракурсов может возникнуть при том условии, что материал всем знаком. Каждый из этих поворотов — тема. Не кадр в мозаике — именно тема. Каждую можно разрабатывать бесконечно. И бесконечно можно придумывать новые ракурсы.
Уточню — придумывать ракурсы, журналистские ходы. А не самого актера, драматургию его предполагаемой жизни. Это как раз и ведет к штампу.
А штампов в актерской теме очень много. При остром дефиците самого необходимого. Время доказывает это еще очевиднее. Как мало осталось фотосвидетельств жизни тех, кто ушел! Как мало репортажных кадров, запечатлевших будни Охлопкова, Мейерхольда, Щукина, Коонен, Яншина, Андровской... Как мало кадров, честно отразивших события их непростых судеб! Хотя остались в изобилии кадры постановочные, отразившие не самого человека, а скорее, его легенду, его «образ».
Снимайте Раневскую! Снимайте Ульянова! Снимайте Плисецкую не только в танце. Не только на сцене. Не только позирующей. Эфроса, Любимова, Товстоногова, Захарова, Покровского... Бабанову, Чурикову, Калягина, Миронова... Снимайте их в жизни и их труд. Скажут спасибо и потомки, и современники.
Неисчерпаемая профессия. Ее снимают много. Но велика власть стереотипа над нами. И потому так навязчиво преследует мысль, вполне, вероятно, дилетантская: ведь все мы, и снимающие, и пишущие, — еще только на подступах к теме. Только на пороге истинного ее открытия.

Михаил Леонтьев Фотоклубы и «авторство масс»

Упредим читателя — разговор пойдет о некоторых проблемах развития фотоклубов. У автора есть сомнения: не рано ли начинать этот разговор? Ведь вопросы, которые будут поставлены ниже, для многих руководителей фотоклубов, кажется, еще не стали поводом к раздумьям, озабоченности. Тем не менее повод есть. Начнем издалека, с 20-х годов.

Ностальгия по рабселькору

«У нас фотография является пока достоянием немногих. Разрозненные артистические фотографии кустарей профессионалов, узкие кружки изысканных фотохудожников, скромная по величине группа фоторепортеров и весьма значительные, но неорганизованные, беспомощные кадры фотолюбителей — вот вся наша общественность». Эти слова были напечатаны в 1926 году в передовой статье первого номера журнала «Советское фото».

Вне всякого сомнения, сегодня, полвека спустя, расклад иной. «Артистические фотографии кустарей профессионалов»... Теперь это разветвленная государственная система фотослужб бытовых ателье. «Скромная по величине»... Ныне — это тысячи фоторепортеров. Что касается фотолюбителей. «Неорганизованные, беспомощные»... — это в далеком прошлом. Правда, организации всесоюзного масштаба, к сожалению, пока нет. Но тем не менее фотолюбители организованы. Фотоклубов более двухсот. Устойчивы многолетние официальные и неофициальные контакты. Любители — народ коммуникабельный.

Полвека назад фотоклубы, как сегодняшняя модель, попросту не существовали. Объединения самодеятельных фотографов планировали не столько участие в выставках, сколько в газетах (главным образом стенных), оформление стендов, фотоокон и т. д. Это были в первую очередь кружки, объединявшие рабочих, сельских корреспондентов. «Конечная цель фотокружка — фотокорреспонденции... Да здравствует фотокорство, довольно фотолюбительства, долой его!» — призывал журнал «Советское фото» в конце 20-х годов. Сегодня клубы, объединяющие фотографических рабкоров, селькоров, — явление редкое, но по традиции мы именуем рабселькорами людей, приносящих, присылающих в редакцию «что-то» пейзажное, этюдное, спортивное, что-то «на полосу». Оперативной, событийной фотоинформацией занимаются обычно штатные фоторепортеры. Это естественно. Репортеры мобильнее, оперативнее, как профессионалы они лучше понимают, что нужно газете. Понятно и объяснимо. Казалось бы, пусть каждый занимается своим делом. Информацией — журналист, художественной фотографией — любитель.

Но с другой стороны — в том, что в наше время любитель, выступающий в газете, не «корреспондирует», не информирует читателя, а дает ему лишь «отдохнуть от текста», есть известные потери изначальной социальной функции фотографии в прессе. Сегодня фотолюбитель — чаще всего самодеятельный фотохудожник, а не корреспондент. Такова реальность. А жаль...

Нужна классификация

В конце 50-х годов фотоклубы возникали довольно быстро. Многие из них появились в результате встреч, споров, разговоров у прилавков магазинов, торгующих фототоварами. У фотолюбителей первотолчком к созданию клубов было взаимонасыщение технической информацией, аналогичное автолюбительскому. Конечно, потом на повестку дня встали вопросы эстетического свойства, проблемы реализации художественных способностей каждого члена коллектива. Но опять-таки эта реализация предполагала в качестве стимулятора не только результат (фотография как законченное произведение), но и сам процесс творческого труда. В наше время технический по природе своей характер занятий фотографией в известной степени ставит фотолюбителей в равные условия. По мере того как растет общий технический уровень мастерства, отдельному автору, как и отдельному коллективу, все труднее и труднее выделиться из массы себе подобных. Но тем не менее наше клубное движение многообразно.

И, пожалуй, необходимо провести разграничение: клубы — лидеры и не лидеры, «середняки», клубы целевого назначения и широкого профиля деятельности — кружки, именующие себя клубами...

Лидеров, по сути дела, сейчас 30—35. Не нужно обольщаться и заниматься «приписками». Но классификация, на наш взгляд, нужна. Главный смысл ее в том, чтобы наименование «фотоклуб» стало званием престижным. И подкрепило бы творческие стимулы. Серьезный шаг в этом направлении был сделан в 1978 году, когда вышло постановление секретариата ВЦСПС и коллегии Министерства культуры СССР «Положение о народных самодеятельных коллективах». Несколько фотоклубов в стране получили это почетное звание и соответствующие льготы (штаты, средства...). Были поощрены и коллективы, значение которых во всесоюзном фотолюбительском движении достаточно велико, и коллективы, чье значение регионально ограничено. Видимо, нужно учитывать многие факторы, поощряя тот или иной коллектив и прежде всего его вклад в общественно полезные дела.

Присвоение почетных званий — это одна из форм или видов классификации. Но классификация более детальная и более всеобщего охвата может быть проведена лишь Всесоюзным фотографическим центром, координирующим работу всех фотоклубов страны. Такового, к сожалению, пока нет.

Сто объективов

Фотолюбительство с некоторых пор принято называть «профессиональным» видом художественной самодеятельности. При этом мотивировка следующая: опытные, сильные фотоклубы и отдельные фотолюбители, которых зачастую лестно именуют фотохудожниками, давно выросли из фотографии домашней, альбомной, фотографии «выходного дня» и стали, в известном смысле, представителями отечественного фотоискусства. Добавляют к этому, что современную художественную светопись создают в гораздо большей степени фотолюбители, нежели профессиональные фотографы.

Точка зрения привлекательная и вроде бы убедительно аргументированная, но, нам кажется, лишь на первый взгляд. Фотохудожников, которые вносят весомую лепту в отечественное фотоискусство, можно насчитать не более ста. В процентном отношении ко всему «фотолюбительскому населению страны» — это капля в море. И приходится признать, что сам по себе факт существования большой работы этих людей не дает нам, тем не менее, никакого права считать всю миллионную массу фотолюбителей специфически особым отрядом художественной самодеятельности.

Правильнее будет считать таким специфическим подразделением тех самых владельцев ста камер. Специфическим внутри фотографической самодеятельности.

«Авторство масс»

Художественную самодеятельность породил, по словам А. В. Луначарского, «инстинктивный порыв масс в сторону искусства». Сущность ее — в формировании человека, гуманизации, преобразовании личности. Вот главная ценность художественной самодеятельности. Другая же — непосредственный продукт художественного труда как результат реализации эстетических потребностей, творческих способностей людей. Для профессионального творчества, в отличие от любительского, совершенствование личности не самоцель.

Социологи и специалисты клубной работы указывают на то, что с ростом образования и культуры возра-

Публикуется в порядке обсуждения.

стает потребность масс в художественном осмыслении окружающей жизни, в самостоятельной, авторской деятельности в том или ином виде искусства. Причем обычно противопоставляют «авторство» и «исполнительство», имея в виду, что «в авторском творчестве художественная одаренность может быть реализована и при недостатке художественного образования или даже при полном его отсутствии, если талант самобытен, оригинален. В исполнительстве (то есть исполнении произведений другого автора — М. Л.) необходимо овладеть культурой художественной деятельности, овладеть мастерством» *.
Легко встать в благородную позу обиженного оппонента. Как это так, что за противопоставление? Неужели «авторству» (а фотоискусство таковым и является) необязательно овладение основами мастерства? Можно, конечно, спорить, доказывать. Но вот суждение, которое многое объясняет: «Общественная ценность непрофессионального авторства определяется тем, что оно есть непосредственная, свободная, живая реакция людей на действительность, на жизнь. Искренность, живость, жизненность превращают творения непрофессиональных художников в самостоятельную ценность»**.
Потребность масс в авторском художественном самовыражении, действительно, возрастает. Возрастает — это означает рост и количественный.

«Элита» — уход от массовости!

Имя фотолюбителям — легион...
Записываясь в фотоклубы, они мало думают о ценности, особом обаянии непрофессионального авторства. Они приходят «с установкой на узкохудожественную самореализацию», надеясь во многих случаях достичь высот профессионального мастерства. Тем не менее подавляющее большинство так и не может пробиться на стенды всесоюзных и международных выставок. Фотолюбителей этот факт не очень-то смущает. Для них само пребывание в клубе, так называемые «нерегламентированность общения», «интеллектуальные игры», или, как говорят социологи и эстетики, — рекреационно-гедонистические факторы — по-видимому, самое главное.
Однако факт остается фактом: предмет гордости клубов не эти люди, а те, кого считают «элитой», — дипломированные, удостоенные медалей...
Элитарность в какой-то мере стала «профессиональной болезнью» нашего самодеятельного фотолюбительства, одной из причин его ухода от массовости. Представители «элиты», как правило, отпочковываются от клубного древа, их обычно мало волнуют проблемы резерва, интересы клуба в целом. Виноваты они в этом? Не будем торопиться с ответом.
Вот, к примеру, Владимир Филонов — председатель запорожского фотоклуба. Он один из самых сильных фотографов в его составе. Он искренне желает воссоединения сильнейших с рядовыми. Но выхода пока не видит.
«Жизнеспособны лишь небольшие группы, такие как казанская «Тасма», горьковская «Волга» и некоторые другие. Крупные по составу коллективы препятствуют динамике роста сильных авторов. Конечно, общение весьма ценно, но ведь должна же быть и отдача» (из выступления В. Филонова на семинаре в Тирасполе).
Опять-таки, можно ли винить «элиту», если ей в своем узком кругу гораздо интереснее?
Итак, в немалый свой рост встает проблема: если засыпать пролив, разъединяющий асов и середняков и жить «одним материком», не прекратится ли «клубный разговор»? Или же возможно общение: каждый на своем языке?
Еще реплика в споре. Научный сотрудник ВНИИ искусствознания В. Стигнеев: «Прогресс фотографии заложен в ее массовости.
В 50-х годах ленинградский фотоклуб Выборгского Дворца культуры решал именно эти задачи — подъема массовой любительской фотографии. Создавалась тем самым среда, без которой невозможно и появление «элиты»... Г. Бинде, Л. Тугалев, В. Михайловский, О. Бурбовский — никакие они не любители. Это профессионалы. Но ведь есть и крепкий средний любитель. Ему нужен свой особый клуб».

Ценностная ориентация

Многочисленные специалисты клубного дела видят выход из создавшегося положения прежде всего в научно отработанной методике.
В сборнике «Клубоведение» читаем:
«Эффективность художественной деятельности как средства формирования личности зависит от того, как эта деятельность организована»...
«Необходимы ценностно-ориентационный аспект, организация творческой реакции участников на явления искусства и события жизни»...
«Нужно уметь видеть в клубе не только отдельные личности, но и отдельные группы, дифференцированно подходить к аудитории, уметь классифицировать ее»...
Многие наши фотоклубные руководители могут посчитать подобные рекомендации наукообразными и далекими от практики. Но что они могут предложить в качестве практически приемлемого?
Когда на очередном семинаре руководителей фотоклубов с трибуны было заявлено: «Главное для любого клуба — выставки и еще раз выставки»,— никто не возразил.
Когда было сказано: «У нас в клубе, если человек не делает выставочных снимков, ему показывают на дверь. Уходи, «забивай козла», играй в футбол и не мешай нам заниматься любимым делом!» — тоже никто не возразил.
Когда кто-то добавил: «Нечего тут изобретать Америк. Главное — «карточки». Нас мало в клубе. И мы не собираемся объявлять дополнительный набор. Нам хорошо в своем составе». Опять-таки никто не возразил.
На этом памятном семинаре как-то особенно очевидной предстала необходимость повышения квалификации руководителей многих наших клубов в плане методической работы.

Вперед, к передвижникам!

В порядке дискуссии «для затравки под занавес» хочется напомнить о трех распространенных видах общения. Деревенская завалинка — общение информативно-бытовое. Дискотека — общение информативно-развлекательное. И что-то вроде «делового клуба» — общение информативно-деловое.
И то, и другое, и третье — это клубы. Разного, естественно, уровня и назначения. Ностальгия по рабселькоровскому клубу, прозвучавшая в начале статьи, — это ностальгия по общественно, социально значимым формам организации нашей самодеятельности.
Фотоклуб — не дискотека. Здесь ближе аналогия с товариществом передвижных художественных выставок, которое было центром художественной жизни и ставило своей задачей общественно-эстетическое воспитание масс и популяризацию передового искусства. Вот где организационные, методические и творческие цели не разделялись, а выступали в тесном единстве. Передвижники были подвижниками.
Разве это не ориентир?

Приглашение к разговору

Ошибочно предполагать, что проблемы, затронутые в данной статье, найдут радикальное решение, как говорится, в сей же час. В задачу автора входило наметить круг вопросов, которые сегодня сопровождаются эпитетом «злободневные».
Конечно же, если не все, то многие из них реально могли стать объектом самого пристального внимания со стороны клубных учреждений. Но отсутствие единого творческого, методического, координирующего центра по работе с фотоклубами не позволяет пока надеяться на «убыстрение» этого процесса. Будем реалистами. Будем и оптимистами. Уже в настоящее время, силами тех же фотоклубов на местах можно заняться поисками компромиссных вариантов взаимоотношений «элиты», «середняков» и начинающих, организацией фотоклубов по «жанровым интересам», подумать о повышении социальной роли наших клубов как отрядов художественной самодеятельности.
Мы приглашаем к заинтересованному деловому разговору членов фотоклубов и всех желающих. Любые конструктивные предложения могут послужить для фотоклубов стимулом организационных реформ, которые, в свою очередь, несомненно скажутся на повышении общего творческого уровня.

* Клубоведение. — М.: Просвещение, 1979, с. 256.
** Там же, с. 254.

Часть нашей памяти



ОЗОРНИЦА (ИЗ СЕРИИ «ДЕРЕВЕНСКАЯ СВАДЬБА»)

Потеря друга — личная боль. Потеря таланта — общая утрата. На 38 году жизни погиб в автомобильной катастрофе Витаутас Станкявичюс — одаренный фотограф и музыкант, верный наш друг и товарищ, отец двоих детей, да просто прекрасный человек.

Фотографией Витаутас занимался совсем немного — каких-нибудь пять лет. Но это были годы интенсивного постижения мастерства и работы, которой он отдавал без преувеличения по двадцать часов в сутки. Его восприимчивость, хватка, фантастическая трудоспособность позволили за короткое время постичь технические премудрости светописи, что открыло простор для решения творческих задач. К съемке он подходил с высокой требовательностью, редкие кадры считал удачными. Так и не успел сделать своей персональной выставки, хотя все время готовился к ней. Когда, наконец, осмелился публично показать свои работы, это сразу было замечено. Многие недоумевали, откуда вдруг появилось новое имя. Факт поучительный для тех молодых, кто, только взявшись за камеру, уже бегает по редакциям.

Станкявичюс работал как бы в двух направлениях. Одно из них — чистый репортаж. В этом ряду особо следует выделить большую серию, запечатлевшую деревенские свадьбы, где переплетаются старинные народные обычаи и современные обрядовые традиции, где много юмора, сочного колорита, выразительных этнографических деталей и т. п.

Но не меньшее внимание уделял он созданию фотокартин, где чувствовал себя независимым от ситуации, расположения деталей. Примером работы Витаутаса в этом направлении может служить снимок «Утро» — один из лучших у него. Он снял его с высокого склона речки Вильняле. Долго искал перед этим подходящее освещение и когда нашел, повез в пять утра на место съемки свою жену.

К слову сказать, жена его — Ромуальда — архитектор по образованию, постоянно помогала мужу, оформила проспект с его слайдами.

Трудно говорить и писать о Витаутасе в прошедшем времени, настолько большая жизненная сила была в этом человеке. Трудно и горестно.

Фотографии — словно верстовые столбы во времени. Это часть нашей памяти. Они словно оживляют утраченное время и как бы заново помогают нам найти его, превращая прошедшее в частицу нашего настоящего. И хочется верить, что еще долго будет жить этот прекрасный человек в своих прекрасных работах.

Р. ДИХАВИЧЮС,
художник, фотограф

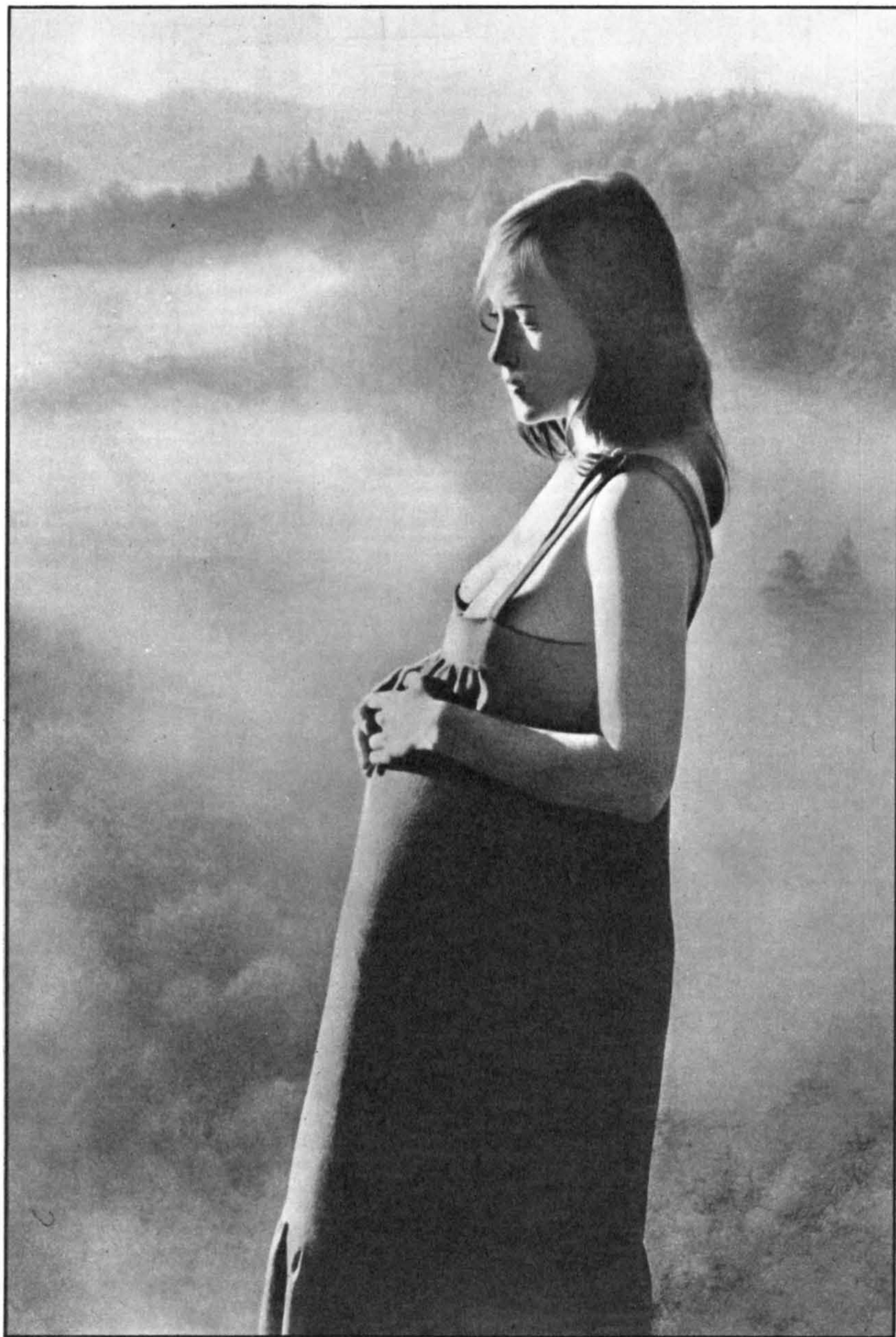
ФОТО ВИТАУТАСА СТАНКЯВИЧЮСА



РЯЖЕНЫЕ (ИЗ СЕРИИ «ДЕРЕВЕНСКАЯ СВАДЬБА»)



ВЗГЛЯД (ИЗ СЕРИИ «ДЕРЕВЕНСКАЯ СВАДЬБА»)



УТРО

Александр Александров **Коэффициент полезного действия**

Неполное использование возможностей фотографии, ее все еще низкий коэффициент полезного действия — не просто частный недостаток в нашей культурно-просветительной работе. Речь тут должна идти о принципиально неверном понимании возможностей фотографии и особенностей этих возможностей.
Массовость фотографии очевидна и не вызывает ни сомнений, ни ошибочных толкований. Практически почти неучтенной да и теоретически неосознанной остается ее другая особенность. При небывалой своей массовости фотография, как ни одно другое искусство, способна удовлетворить индивидуальные запросы потребителей. Вот ведь какой парадокс!
Если мы припомним хотя бы то, что наиболее часто видим на уличных стендах, на стенах квартир и предприятий, на столах сотрудников учреждений, представим себе вырезки, открытки и любительские снимки, рассованные по полкам шкафов, собранные в папках, порой даже мелькнувшие в бумажнике человека фотографии его близких, изображения красивых девушек на ветровых стеклах служебных и частных автомашин, — то тут же обретет реальность абстрактное искусствоведческое суждение о неисчислимом функциональном многообразии фотоизображения.
И еще важная особенность. Если не иметь в виду декоративную фотографию, то совершенно очевидно: люди отбирают не столько произведения фотоискусства, сколько, дозволено будет так сказать, фотографические сценки, вырванные объективом из самой жизни. Понравилась данному человеку данная собака, данная жанровая ситуация, запечатленная репортером и для других промелькнувшая незаметно, лицо какого-нибудь человека на страницах иллюстрированного журнала, старомосковские домики на пожелтевшем любительском снимке. Фотография дает возможность сохранить если не образ, то хотя бы очертания образа действительности. И все это с невиданной оперативностью, относительной технической простотой и почти безграничной свободой индивидуального выбора.
Таково наше стержневое, принципиальное наблюдение. Оно, однако, завалено бездной всяких попутных, вынужденных, случайных явлений: навязчивое мелькание базарно-красочных портретов кинозвезд, чуть прикрытых красоток из рекламных журналов, миллионно тиражированные портреты великих поэтов и репродукции великих картин. Здесь скрещиваются два обстоятельства — узость, вынужденность выбора и недостаток хорошего вкуса как у издателей, так и у потребителей.
Мне недавно пришлось столкнуться с характернейшим случаем: на книжной полке в доме очень интеллигентной женщины стояли два небольших портрета Василия Шукшина — один был вырезан из журнала (хорошая работа, но полиграфическое исполнение оставляло желать лучшего), другой являл собой образец беспомощной техники и плохого вкуса (работа, страшно сказать, федоскинцев). Высокий спрос потребителя в данном случае был побежден низким уровнем предложения.
Такова картина бесхозного, кустарно-мизерного разбазаривания огромных культурных, публицистических и художественных возможностей фотографии.
Давайте теперь, так сказать, конкретизируем. Хотя бы бегло взглянем, к примеру, на область применения фотоизображения, относительно которой не может быть речи о мизерности. Снимки, созданные фотожурналистами, активно живут на страницах прессы буквально минуты. Хороший изобразительный материал в эти минуты делает свое важное дело. Но следует ли отсюда, что коэффициент полезного действия фотографии в прессе равен 100 процентам? Нет, конечно. Мне напомнят: ежегодные выставки, альбомы лучших работ мастеров... Я отвечу: выставки почти так же недолговечны, как и страницы периодики, а альбомы, во-первых, вбирают ничтожно мало, во-вторых, тиражи их по сравнению с потребностями явно недостаточны.
Можно было бы провести такой опыт. Попросить группу читателей газет, альбомов, журналов, посетителей выставок пометить галочкой снимки, которые они хотели бы получить. С самыми различными целями — от намерения прикрепить на стене до желания просто иметь снимок где-то рядом — на полке, в столе, в кармане. Но не в виде вырезки, а в авторском исполнении, в «станковом» или, наоборот, миниатюрном, мобильном размере. Уверен, что редок был бы день, когда каждый из этих читателей не поставил бы пометку рядом с каким-либо снимком. Просматривая пестрый набор, сделанный по этим пометкам, скажем, за полгода, мы убедились бы, что журналистская фотография, решая свои обычные задачи, то и дело входит в соприкосновение с чем-то очень личным, непредсказуемым, неповторимым. Ни один издатель, социолог или эстетик-статистик не подскажет тип издания или способ комплектования, который удовлетворил бы индивидуальный выбор читателя.
Однако решение сложной задачи нужно, видимо, искать в возможности предоставления человеку права самому реализовать свой выбор. Смею утверждать, что такое решение принципиально по отношению к самим природным возможностям фотографии и прозорливо по отношению к воспитательному ее назначению: прямое журналистское воздействие — это главный, но только один слой, за которым следует слой воздействия косвенного, индивидуального, непредвиденного. И еще глубже — все большее сближение читателя вообще с фотоизображением, с его автором, доверительность взаимоотношений...
Журналистские снимки, наделенные признаками художественности, видят свет на страницах периодики. Хуже положение собственно художественной фотографии. Так уж у нас получилось, что она обретает законченные формы или настойчиво и жертвенно ищет новые пути, совершает эксперименты или отстаивает традиции в недрах любительского движения. Таким образом, общественный, деловой ее статут — самодеятельность и вопросы, связанные с ее распространением, решаются на соответствующем уровне. Публикации в журнале «Советское фото», маленькие неанонсированные выставки в фотоклубах, редакциях, одна республиканская и одна всесоюзная, допуск отдельных, уже обретших известность, фотохудожников-непрофессионалов на большие журналистские выставки. Этого мало.
В свое время «СФ» хорошо представило читателям творчество действительно крупного, самобытного пейзажиста А. Перевощикова. Но где теперь, помимо давно просмотренных страниц журнала, его произведения? Кто может приобрести для себя, показать своим детям особенно понравившиеся композиции этого автора в его собственном исполнении? Творчество Перевощикова (как и почти всех его современников) не стало действенной художественной реальностью, а осталось, увы, лишь фактом истории.
Были у нас хорошие выставки — и всесоюзные, и международные. Куда девались их экспонаты? Вернулись к авторам, легли (в хаотическом состоянии) в архивы? Почему они не распроданы? Не подарены, наконец, школам, клубам?
Может быть, есть какое-то неодолимое препятствие, с которым мы свыклись, не сумев когда-то одолеть его?
Нет, я такого не знаю.
Давайте поучимся у самих же себя. В Литве тоже существуют инерционные силы, формальные препоны, технические, производственные трудности. Но при этом там есть Музей фотографического искусства, а в вестибюле его развешены добротно исполненные, строго, со вкусом оформленные различных форматов (как правило, небольшие, черно-белые) фотографии, исполненные и подписанные авторами. Снимки эти выставлены для комиссионной продажи: стоимость 10—20 рублей.
Ведущие литовские мастера уже имели возможность устроить свои персональные выставки. Изданы каталоги. Собранные вместе — они доступны каждому желающему их приобрести — каталоги эти являют собой некое «собрание сочинений», объемистый комплект творческих персоналий литовских фотохудожников.
И литовским фотографам поначалу было нелегко прокладывать пути к потенциальным потребителям. Но потом спрос стал стимулировать производство, творчество.
Нельзя не задаться вопросом: в изобразительном искусстве, в художественных ремеслах деловые проблемы давно решены на государственной, кооперативной, комиссионной основах, — почему же в фотографии, где возможности и потребности куда шире, так много «белых пятен»?
Предлагая свои размышления на тему, как мне кажется, столь же практическую, сколь и принципиальную, я не собираюсь давать развернутую программу действий. Мне хотелось лишь растревожить нашу невозмутимость, непривычным взглядом взглянуть на привычное.

Сверху видно все...



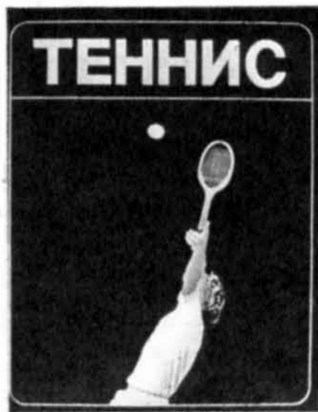
Книга цветных фотографий Антанаса Суткуса «Литва» имеет подзаголовок: «Литва с высоты птичьего полета». Да, большинство снимков сделано с вертолета. В них ощутимо пристальное внимание художника к родной земле, которую он досконально знает и любит. Но даже в пейзажных работах очевиден интерес Суткуса к человеку, вот откуда это ощущение, что художнику «сверху видно все».
Первое впечатление от книги (которое при более пристальном, многократном рассмотрении усиливается) — безупречный вкус, графическая изысканность, внимание к композиции в самых, казалось бы, традиционных снимках.
Итак, книга эта — рассказ о литовской земле. О Литве зимой, весной, летом, осенью. О Литве сельской и городской. О Литве старой и новой. Об уникальных дюнах, многоцветно-янтарном песке и синем море, и о море трудовом, свинцовом, в пенных волнах. На снимках — Неман и гладкие «тишайшие» озера, древние замки и современные памятники, привлекательные новизной формы и органичной связью с готикой.
Книга эта в некотором роде неожиданная, ибо Суткус более всего известен как мастер портрета, жанровой съемки. Но примечательно, что представленные в книге работы узнаваемы, узнаваем почерк Суткуса.
Фигурки двух мальчиков, удобно устроившихся на перевернутой лодке... Мы видим их спины, затылки. Но так легко читаем их взгляды, которые обращены к лодке с рыбаками, виднеющимися далеко в море... Девочка рисует на асфальте, а вокруг нее множество других людей... Три девочки, школьницы, с ранцами за спиной... Девушки, сидящие в парке... Люди «взаимодействуют» друг с другом и с окружающими. Типичные суткусовские многоплановые композиции.
Еще одна примета книги: ее историзм, попытка показать преемственность традиций, бережное к ним отношение. На одном развороте — венчанье в старину и сегодняшние невеста и жених около нового дворца для молодоженов. Современный Вильнюс, известный район Лаздинай — и две старые женщины. Они присели отдохнуть, поставили свои нелегкие сумки на землю, увлеченно беседуют, а за ними — новый город.
Все снимки дышат светом, жизнью. Оттого, казалось бы, в чисто пейзажных снимках так прочитывается человек.
Особое ощущение радости бытия, домашнего тепла исходит от снимка будто бы непритязательного. Часть комнаты, на столе — желтые цветы. Окно, за которым живет город. Цвет, свет, тень, многомерная композиция создают исключительно тонкую, солнечную работу, где органично уживаются пейзаж и натюрморт.
И здесь опять-таки ощутимо присутствие человека, рукой которого создан этот дом.
Есть немало книг, посвященных разным городам и странам. Хорошо, когда такие книги создаются настоящими мастерами. «Литва с высоты птичьего полета» — это приглашение на прекрасную землю Прибалтики и одновременно рассказ художника о своей земле — рассказ объективный и пристрастный. Это Литва Антанаса Суткуса — фотографа, верного сочному реализму, с острым своеобразным видением, любящего жизнь.

Г. НИКУЛИНА,
кандидат филологических наук

Издано «Планетой»



В серии «Памятные места в СССР» выпущен фотоальбом «Кругом родные все места». Это повествование о замечательном уголке нашей Родины — Лермонтовском музее-заповеднике Тарханы, в котором поэт провел детские и отроческие годы.
В той же серии редакцией видовых и жанровых альбомов ранее были подготовлены такие издания, как «В краю великих вдохновений» (Пушкин в Михайловском), «Толстой в Москве», «Тютчев» и другие.
Автор альбома А. Бархатов долгое время жил рядом с Тарханами и снимал эти места во все времена года. Фотографический ряд издания дополняют высказывания о поэте В. Г. Белинского, Н. Г. Чернышевского, А. В. Луначарского.

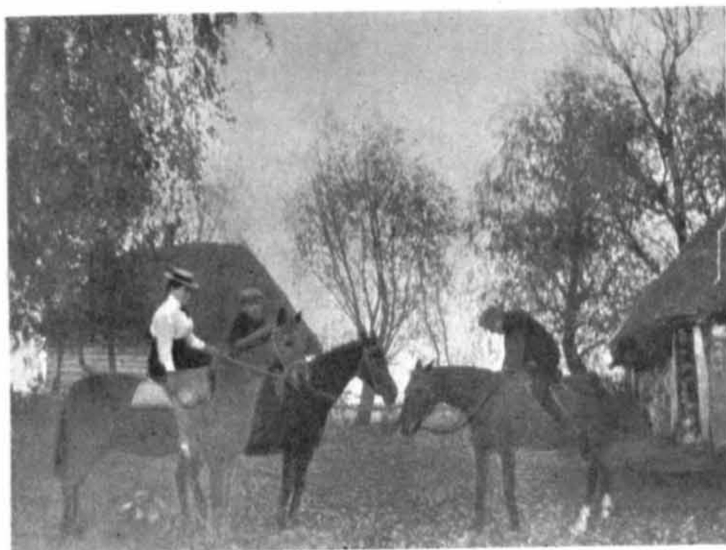


«Теннис» — так называется фотоальбом, выпущенный к столетию этого популярного вида спорта. Альбом состоит из нескольких разделов. В первом, историческом, показаны виды спорта, которые предшествовали современной игре, затем — теннис в период его всеобщего признания. О крупных международных турнирах и звездах мировой величины, об отечественном теннисе рассказывается в других разделах. Многие фотографии сделаны автором альбома, в прошлом известным теннисистом С. Белиц-Гейманом, а также Б. Кауфманом и П. Белиц-Гейманом.



Буклет «Путешествие по Сибири» подготовлен к печати редакцией фотопутеводителей. Его назначение — познакомить иностранных гостей с туристскими маршрутами по различным районам Сибири. Перелистывая страницы, мы как бы сами совершаем путешествие: оказываемся то на улицах Иркутска — самого древнего города Сибири, то в мемориальном музее-заповеднике «Сибирская ссылка В. И. Ленина» в селе Шушенское, то на величественной Братской ГЭС, в гостях у ученых Новосибирска, в Абакан-Шушенском в Хакассии. Композиционное построение издания хорошо продумано, каждая новая глава имеет свой визуальный ряд. Фотосъемка проведена А. Фрейдбергом. Использованы также работы других фотокорреспондентов.

Наталия Ватенина **Восемь дней в Ясной Поляне**

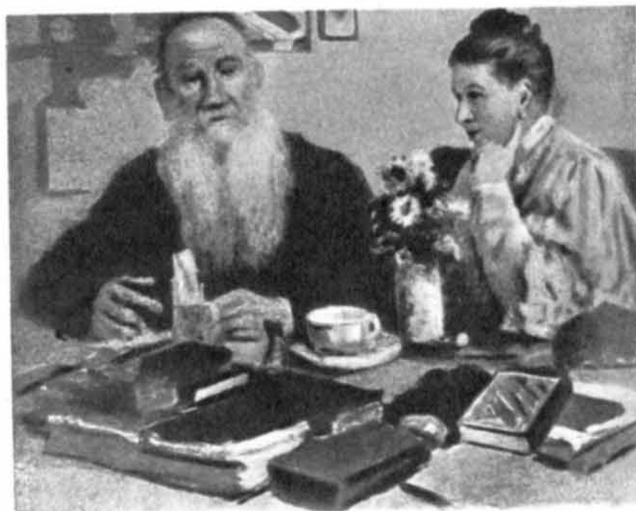

У КУЧЕРСКОЙ ИЗБЫ. ЯСНАЯ ПОЛЯНА. 1907 г.


И. Е. РЕПИН И М. А. ШМИДТ. БЛИЗ ЯСНОЙ ПОЛЯНЫ. 1907 г.

Мы не раз публиковали снимки Ясной Поляны, Л. Н. Толстого в часы отдыха и за работой, в кругу семьи и в обществе друзей — известных писателей, художников, артистов. Снимки эти, как правило, были выполнены признанными фотомастерами, часто профессиональными журналистами. Например, К. Буллой, П. Оцупом. Сегодня мы знакомим вас с редкими кадрами непрофессионального фотографа. Поводом для этой публикации стало 100-летие со времени знакомства Л. Н. Толстого с И. Е. Репиным. О дружбе и творческом общении этих двух великих людей напоминает неизвестная ранее серия фотографий, хранящаяся в музее И. Е. Репина «Пенаты». Вот что рассказывает о ней сотрудница музея Наталия Анатольевна Ватенина.


Л. Н. ТОЛСТОЙ И С. А. ТОЛСТАЯ. ЯСНАЯ ПОЛЯНА. 1907 г.

С КАРТИНЫ И. Е. РЕПИНА «Л. Н. ТОЛСТОЙ И С. А. ТОЛСТАЯ». МАСЛО. 1907 г.



В архиве Ильи Ефимовича Репина насчитывается большое количество снимков: художник за работой, во время путешествий и встреч с друзьями. В этом отношении музею повезло. Жена Репина, писательница Наталья Борисовна Нордман-Северова, была страстной фотолюбительницей. Она — участник и призер многих фотовыставок того времени. Нордман тщательно вела фотолетопись жизни великого художника. Со всех своих негативов она делала контактные отпечатки и бережно вклеивала их в специальные альбомы. Но одна серия, за небольшим исключением, почему-то не была ею напечатана. Видимо, автора не удовлетворило качество негативов. Негативы пролежали в архиве несколько десятилетий. Теперь, после их реставрации, мы можем видеть уникальные снимки, сделанные Натальей Борисовной во время пребывания с Репиным в Ясной Поляне в сентябре 1907 года.

Репина связывала с Толстым многолетняя дружба. Художник был частым и желанным гостем в Ясной Поляне. Репинская галерея живописных и графических портретов Толстого насчитывает около 40 произведений. С целью писать Льва Николаевича ехал Репин и на этот раз. В результате был создан портрет писателя с женой Софьей Андреевной Толстой, находящийся в настоящее время в Музее Института русской литературы Академии наук СССР в Ленинграде.

Нордман захватила с собой фотоаппарат, тот самый «Кодак», которым она учила съемке Репина в 1901 году (художник писал тогда картину «Торжественное заседание Государственного совета» и нуждался в большом этюдном материале: «Кодаком» он фотографировал интере-

ФОТО Н. НОРДМАН-СЕВЕРОВОЙ

совавшие его лица). Наталья Борисовна поставила перед собой цель — подробно отобразить каждый день, проведенный в обществе Толстого. Записи Нордман, опубликованные в 1910 году в ее книге «Интимные страницы», несколько писем Репина из Ясной Поляны, а также воспоминания художника об этой поездке, ставшие частью его мемуаров «Далекое — близкое», в подробностях раскрывают обстоятельства, при которых проходили съемки.
На одной фотографии видим Нордман на аллее яснополянского парка. Снимок сделан 22 сентября, на следующий день по приезде. Автор снимка (единственного в серии) И. Е. Репин. Утром художник писал Толстого. «В час дня мы пошли с Ильей Ефимовичем гулять по старинному парку, липовым аллеям; шуршали листьями, любовались группами высоких раскидистых деревьев, пощелкали «Кодаком»... — писала Наталья Борисовна об этой прогулке.
23 сентября в кабинете писателя сделан снимок «Л. Н. Толстой и С. А. Толстая». В этот день исполнилось 45 лет со дня их свадьбы. Нордман фотографировала по просьбе Софьи Андреевны и впоследствии так описывала момент съемки: «Выбор времени был очень неудачен. Лев Николаевич не окончил еще намеченного труда, и когда я явилась с ненавистным ему аппаратом, он просто пришел в отчаяние. Софья Андреевна была как на иголках, а я в одном из тягостных положений... В душе была буря, винты не слушались. Лев Николаевич шевелился, не было никакой возможности навести на фокус...».
Первая фотография не получилась. Наталья Борисовна поставила запасную пластинку. «И опять та же вечность 10 секунд, и грозное лицо смотрит, не моргая, в объектив», — продолжала Нордман в дневнике. Снимок, сделанный со второй попытки, — один из наиболее удачных за время поездки. В отличие от остальных он опубликован. Любопытно, что Репин пользовался им, когда заканчивал портрет Толстых в Петербурге.
В первом варианте картины голова Льва Николаевича была опущена. В окончательном варианте художник почти целиком сохранил построение фотографии. На холсте чета Толстых воспроизведена в той же комнате, в тех же позах, что и на снимке Нордман. Видно, что художник стремился к документальной правде изображения. Он изменил лишь некоторые детали композиции.
Большинство фотографий Нордман-Северовой сняты 28 сентября, когда все обитатели Ясной Поляны — и хозяева, и гости — совершили поездку в Овсянниково, имение старшей дочери Толстого — Татьяны Львовны. На воспроизведенном здесь снимке мы видим сборы в дорогу возле кучерской избы. Справа — верхом на коне — Репин. В Овсянникове Нордман сняла Репина рядом с Марией Александровной Шмидт, другом семьи Толстого. В прошлом Мария Александровна преподавала в гимназии, но, познакомившись с нравственным учением Толстого, занялась земледелием и в последние годы жила близ Ясной Поляны.
Когда возвращались в Ясную Поляну, Наталье Борисовне удалось сфотографировать Толстого верхом на лошади. «Усадьба уже была близко за дорогой. Солнце свежими розоватыми лучами резко рисовало контуры Льва Николаевича и его гнедой лошади», — так увидел тот момент Репин, так вспоминал об этом в своей книге «Далекое — близкое». Страсть к лошадям и верховой езде была у Репина в крови — его отец занимался тем, что объезжал и продавал диких лошадей. Но, пожалуй, ни одним всадником Репин так не восхищался, как Толстым...
29 сентября Репин и Нордман уехали из Ясной Поляны. Восемь дней пребывания здесь были плодотворны для художника. Помимо живописного портрета четы Толстых, он сделал три графических портрета писателя. Спустя неделю после отъезда Илья Ефимович писал Софье Андреевне: «Еще никогда в жизни я не чувствовал в своей душе такой светлой, спокойной струи, как в этот раз в Ясной Поляне. Я жил в такой родной семье и чувствовал такую преданность к окружавшим меня дорогим существам... Всякий момент был глубоко интересен — как может быть только у Толстых».
Некоторые из этих моментов зримо запечатлены камерой Натальи Борисовны Нордман.

Знаете ли вы?..

Когда получила развитие научная и прикладная фотография?
Сегодня фотография — это действенное средство познания мира, один из важнейших инструментов исследования. Она позволяет «остановить» быстро протекающие процессы, оживить страницы истории. Исследует видимые и невидимые части спектра. Изучает галактику. Позволяет заглянуть в бездну океана.
Смелые прогнозы относительно будущего научной и прикладной фотографии начали сбываться уже в первые десять-пятнадцать лет после ее открытия.
Обратимся лишь к некоторым фактам.
28 октября 1839 года на заседании Парижской академии наук было заслушано сообщение об устройстве для получения увеличенного фотоизображения предметов с помощью микроскопа. Такой метод съемки предложил ученый И. Байард.
Англичанин Дж. Гершель еще в 1853 году писал об использовании микроскопических негативов для сохранения информации, как о своей старой идее.
В криминалистике фотография была применена швейцарскими учеными в 1852 году.
В США хранится фотография одной из первых хирургических операций, проведенных под наркозом (снимок сделан между 1847—1856 годами).
Известна и дата первой подводной фотосъемки. Ее произвел англичанин У. Томпсон на реке Вей в феврале 1856 года.
Траектория полета снаряда впервые зафиксирована Т. Скайфом в 1858 году.
В спорте фотография давно применяется, к примеру, для определения победителя в беге на короткую дистанцию. Первый фотофиниш записал в 1888 году Э. Маркс из Плейнфилда (США).
23 октября 1858 года французу Ф. Надару был выдан патент на фотосъемку с воздушного шара. А через два года американец Дж. Блэк получил совершенную в техническом отношении фотографию города Бостона с высоты 350 метров.
В 1909 году француз Мауриссе сделал первый снимок с аэроплана. Может показаться неправдоподобным, но первая фотография с ракеты получена еще раньше (в 1888 году) его соотечественником А. Денизом.
Французский оптик А. Леребур в 1842 году впервые снял на дагерротип наше дневное светило; в том же году американец Д. Дрейпер первым зарегистрировал на снимке спектр Солнца, а в 1840 году с помощью длиннофокусного телескопа получил фотографию Луны. Л. Дагерр спроецировал изображение Луны на серебряную пластинку еще до официального признания открытия фотографии. Секретарь Парижской академии наук Д. Араго в начале 40-х годов прошлого столетия уже высказывал надежду, что скоро можно будет изготавливать карты спутника Земли путем фотографирования.

Какие памятные даты отмечают в нынешнем году историки техники фотографии?
В 1982 году исполняется:
180 лет со дня опубликования работы Г. Дэви «Описание способа копирования рисунков на стекле и изготовления силуэтов с помощью света на азотнокислом серебре» (изобретение Веджвуда).
160 лет световому способу получения отпечатков с гравюр, нот и рисунков на асфальте (Ньепс).
140 лет изобретению цианотипии (Гершель).
130 лет открытию светочувствительности смеси двухромовокислого калия и желатины (Тальбот), изобретению фотолитографии (Лемерсье, Леребур, Бересвиль, Даван) и мокроколлодионного позитивного процесса (Мартен).
120 лет способу повышения чувствительности коллодионных пластинок: перед экспозицией их стали окуривать аммиаком (Энтони).
100 лет использованию сульфита натрия в проявителях (Беркелей), изобретению ортохроматических броможелатиновых пластинок, сенсибилизированных эозином (Атту, Клейтен).

Подготовил
А. ТРАЧУН

Задачи фотографической науки

ИНТЕРВЬЮ С ЧЛЕНОМ-КОРРЕСПОНДЕНТОМ АН СССР К. В. ЧИБИСОВЫМ

Имя члена-корреспондента АН СССР К. В. Чибисова хорошо известно. Он основоположник советской школы специалистов в области физико-химических процессов в фотографии. Им фундаментально исследованы синтез фотографических эмульсий, механизм образования скрытого изображения и процесса проявления. Этот теоретический и экспериментальный материал обобщен ученым в монографиях: «Количественный фотографический метод», «Химия фотографических эмульсий», «Природа фотографической чувствительности». Подготовлена к изданию новая книга «Общая фотография», которая охватывает вопросы не только традиционной галоидосеребряной фотографии, но и бессеребряных фотографических процессов.

Много сил отдает К. В. Чибисов научно-организационной деятельности (он возглавляет Научный совет АН СССР по проблеме «Фотографические процессы регистрации информации»), пропаганде достижений советской науки на страницах «Журнала научной и прикладной фотографии и кинематографии», основателем и бессменным руководителем которого он является.

И сейчас, когда научная общественность отмечает 85-летие К. В. Чибисова, ученый активно работает. Вместе со своими учениками и последователями он занимается разработкой термодинамического анализа природы фотографической чувствительности, изучением механизма первичных стадий процесса формирования центров светочувствительности.

Редакция предлагает вниманию наших читателей интервью с К. В. Чибисовым.

— Известно, что наряду с определившимися направлениями в развитии фотографии возникают и новые. Каковы, по вашему мнению, основные технические аспекты использования современной фотографии?

— Прежде всего мне хотелось бы отметить, что современная фотография качественно отличается от своей предшественницы начала века. Если раньше основной областью применения фотоматериалов была любительская, профессиональная фотография и кинематография, то сейчас фотографические методы регистрации и исследования применяются настолько широко, что, пожалуй, нет ни одной области науки, техники и народного хозяйства, ни одной сферы деятельности человека, где бы они не использовались. Современная фотография нужна при исследовании природных ресурсов (аэрокосмическая фотография), для копирования документации (репрография), в полиграфии и микроэлектронике, для записи, обработки и воспроизведения бытовой и голографической информации (оптическая память ЭВМ, видеодиски и т. д.) и многого другого.

— Учитывая столь широкое проникновение фотографии в жизнь, а также специфику потребностей различных отраслей, какие факторы, определяющие ее дальнейшее развитие, вы видите?

— Исчерпывающий ответ дать довольно трудно, однако можно перечислить главные факторы: 1) возрастание требований к фотографическим, эксплуатационным свойствам материалов; 2) возникновение областей применения, требующих от материала новых свойств, которыми не обладают галоидосеребряные фотоматериалы (например, требования повышения скорости доступа к информации, высокой плотности ее записи, а в некоторых случаях и реверсивности записи); 3) дефицит серебра; 4) экономические проблемы.

В настоящее время сформировалось два направления развития фотографии: традиционная галоидосеребряная фотография и бессеребряная фотография.

— Читателей нашего журнала интересует, какие новые типы фотоматериалов можно будет использовать в ближайшее время в практике фотографии и кинематографии?

— Скажу сразу, что в ближайшем будущем любительская фотография не будет применять бессеребряные фотоматериалы, поскольку ни один из разработанных видов не достиг по фотографическим характеристикам (главным образом по светочувствительности) значений, необходимых для репортерской и любительской съемки. Разрабатываемые бессеребряные фотоматериалы будут использоваться лишь для технического применения фотографии.

Разработка новых типов традиционных галоидосеребряных фотоматериалов идет по двум направлениям:

1) совершенствование фотографических и эксплуатационных характеристик черно-белых и цветных фотоматериалов;

2) разработка и внедрение галоидосеребряных кинофотоматериалов с малым содержанием серебра при сохранении их фотографических характеристик.

— Вероятно, внедрение малосеребряных фотоматериалов — это путь решения проблемы дефицита серебра?

— Верно. Но это не единственное решение. Наряду с ним большой эффект даст широкое применение цветных кинофотоматериалов и организация централизованной обработки кинофотоматериалов. Разработка малосеребряных кинофотоматериалов связана с созданием фотослоев, которые содержат в 5—10 раз меньше серебра, нежели обычные. Если такой фотоматериал после экспонирования обработать традиционным методом, то изображение будет практически невидимым. В результате дополнительной обработки этих материалов оптическая плотность изображения увеличивается, и оно становится видимым. При этом на малые серебряные частицы наращивается слой неблагородного металла — никеля, а само видимое изображение состоит из частиц серебра, покрытых слоем никеля. Второй вариант усиления серебряного изображения заключается в том, что в результате дополнительной обработки вблизи малых частиц серебра образуются молекулы красителя и в слое получаются как бы два наложенных изображения: одно — из частиц серебра, второе — из красителя.

— Каковы основные направления разработки традиционной галоидосеребряной фотографии?

— Для дальнейшего совершенствования фотографического процесса и кинофотоматериалов необходимо вести исследования в нескольких направлениях. Это изучение преимуществ бромистого серебра по сравнению с йодистым и хлористым, а также выяснение особенностей их смешанных кристаллов; изучение влияния среды (желатины) на процесс кристаллизации и свойства микрокристаллов; влияния ультрамикропримесей на фотохимические свойства микрокристаллов бромистого серебра; определение размеров центров скрытого изображения и механизма их возникновения; установление возможных различий в образовании скрытого изображения в микрокристаллах обычных размеров (порядка 10^{-3} мм) и в ультрамикроскопических кристаллах (типа липпмановских эмульсий) с размерами порядка 10^{-5} мм.

Важное значение имеют установление природы влияния на свойства фотоэмульсии околоповерхностных и глубинных нарушений эмульсионных микрокристаллов, исследование особенностей свойств эмульсий с полидисперсной и монодисперсной (с кубическими, октаэдрическими и смешанными структурами микрокристаллов) твердой фазой; изучение механизма разных видов химической сенсибилизации — восстановительной, сернистой, инертно-механической и природы изменения функций примесных центров, а также механизма спектральной сенсибилизации, характера адсорбции красителей с примесными центрами.

— Можно ли ожидать в ближайшее время замены желатины — продукта весьма прихотливого и сложного в производстве — синтетическими полимерами?

— Природная желатина оказалась благоприятной, но столь своеобразной средой, что пока не найден ее равноценный синтетический заменитель. Особенность желатины состоит в том, что цепи ее макромолекул не располагаются плоско на поверхности эмульсионных микрокристаллов. При адсорбции таких молекул, которая осуществляется только частью сегментов желатины, на поверхности микрокристаллов образуется не пленка, а своего рода сетка. Поэтому к их свободной поверхности могут диффундировать химические и спектральные сенсибилизаторы. Для адекватной замены желатины синтетические полимеры должны иметь аналогичную структуру и свойства. В последнее время ведутся исследования их упрощенных моделей в виде синтетических полиэлектролитов.

— Какой вы видите методологию дальнейших фотографических исследований?

— Стоящие перед фотографической наукой задачи становятся все более многосложными и, естественно, все труднее их экспериментальное решение. Для научных исследований, помимо обычных феноменологических измерений (методами фотографической сенситометрии), требуется разработка и применение мощных физических средств — спектральных, люминесцентных, электронно-микроскопических и других методов. Существенное значение для развития и совершенствования химико-фотографической технологии будет иметь также широкое использование современных машинных математических методов, внедрение ЭВМ.

«Оптика-82»



ФОТО 1. ЯПОНСКИЕ СПЕЦИАЛИСТЫ ДЕМОНСТРИРУЮТ ГИБКИЕ ЗОНДЫ



ФОТО 2. У СТЕНДОВ ФИРМЫ «ЛЕЙТЦ»

«Оптика на службе человека в науке, промышленности, культуре и быту» — под таким девизом в Москве проходила третья международная специализированная выставка оптико-механических приборов. Около 260 зарубежных фирм и торговых организаций из 16 стран продемонстрировали новейшую фото- и кинотехнику, спектральные геодезические, контрольно-измерительные приборы, волоконно-оптические линии связи, комплексы для офтальмологических исследований, копировально-множительную технику, современное технологическое оборудование, применяемое при изготовлении оптических линз, скоростные камеры, различные системы проявочного автоматического оборудования, высокопроизводительные принтеры для цветной печати, источники питания. Достижения фототехники показали такие известные в этой области фирмы, как «Лейтц», «Лингоф», «Хассельблад», «Поляроид», «Дурст», «Кодак-патэ», «Минольта», «Брон-электроник», «Аутопан», «Киндерман», «Синар». Отечественную промышленность представлял «Машприборинторг», экспортирующий свыше 400 наименований оптических контрольно-измерительных, фотограмметрических, наблюдательных, аналитических и научных приборов, лазеров, микроскопов и других оптико-механических приборов более чем в 40 стран мира. На стенде «Машприборинторга» демонстрировался систематизированный каталог оптического стекла, плоско-параллельные пластинки, моно- и поликристаллы, стекло в блоках (фото 3). Был показан набор светофильтров прецизионного назначения из 98 фильтров с сертификацией каждого из них по светопропусканию на нескольких длинах волн в рабочем спектре, причем коэффициенты поглощения даются на толщину в 1 мм. В экспортной программе «Машприборинторга» имеются также специальные оптические стекла из ситалла «СО-115» с минимальным тепловым расширением и стекло для современной лазерной техники.

Советские специалисты считают, что с развитием мощных высокоэнергетических лазеров применение оптического стекла приобретает новый аспект, так как рабочим телом центральной части прибора, в которой происходит генерация света, является стекло, легированное добавками неодима. От его поведения в условиях высоких световых и температурных нагрузок зависят и свойства самого лазера.

Голография, лазеры и волоконная оптика расширили практическое применение в технике нетрадиционной оптики. Естественно, что многие фирмы показали на выставке свои достижения в этих направлениях, специализированное технологическое оборудование.

В последние годы волоконная оптика, перешагнув возможности передачи оптического изображения, нашла применение в системах связи. Волоконно-оптические линии связи приходят на смену традиционным. Они не подвержены помехам, а следовательно, не нуждаются в специально экранированной защите, экономят дефицитные цветные металлы — медь и свинец. Появилась возможность передавать по таким линиям связи информацию на десятки километров без регенерационных промежуточных участков. Специалисты фирм «Томсон-ЦСФ» (Франция), «Сумитомо электрик индастри» (Япония), «Хеллинг» (ФРГ) и других продемонстрировали свои достижения в области волоконной оптики и производства волоконно-оптических кабелей. Использование волоконной оптики в эндоскопии показала японская фирма «Олимпус» (фото 1). **Гибкие зонды** позволяют производить наблюдения макродеталей в труднодоступных местах различных объектов. Конструкция зонда предусматривает возможность непосредственного наблюдения и фотографирования с помощью специального адаптера 35-мм камерой и, естественно, подсветку этой зоны. С помощью такого зонда мы без особого труда смогли сфотографировать элемент опоры зеркала внутри фотокамеры (фото 4).

Значительное место на выставке было отведено фототехнике зарубежных фирм. На примере некоторых представленных образцов можно проследить основные тенденции ее развития.

Традиционный участник международных выставок оптики в СССР — фирма «Эрнст Лейтц Вецлар»

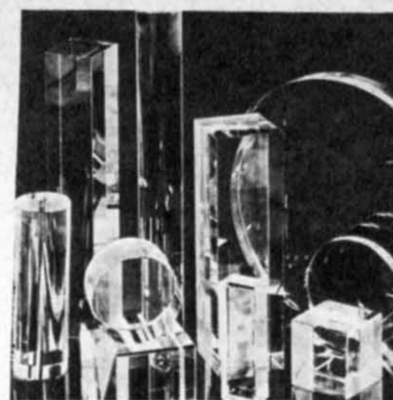


ФОТО 3. ОБРАЗЦЫ СТЕКЛА НА СТЕНДЕ «МАШПРИБОРИНТОРГА»

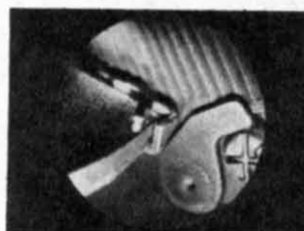


ФОТО 4. ЭЛЕМЕНТ ОПОРЫ ЗЕРКАЛА 35-мм КАМЕРЫ

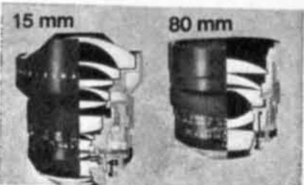


ФОТО 5. «ЛЕЙКА-R4»



ФОТО 6. ГОЛОВКА СКОРОСТЕЙ КАМЕРЫ «R4»

ФОТО 7. НОВЫЕ ОБЪЕКТИВЫ «ЛЕЙКИ R4»



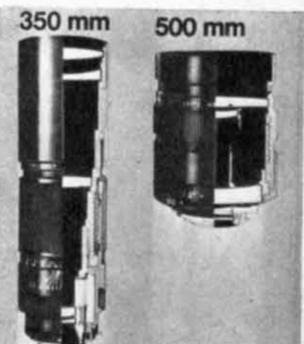




ФОТО 8. ДИСТАНЦИОННЫЙ КОМАНДНИК



ФОТО 9. ТЕЛЕВИДЕОАНАЛИЗАТОР «S-100»



ФОТО 10. УВЕЛИЧИТЕЛЬ С АВТОМАТИЧЕСКОЙ ЦВЕТОКОРРЕКЦИЕЙ «АС-650»



ФОТО 11. ДИАПРОЕКТОР «AV-1002»

ФОТО 12. НА СТЕНДАХ ФИРМЫ «ГРЕТАГ»



(ФРГ). Традиционна и ее производственная программа — микроскопы различных типов, аппаратура для анализов, трехкоординатные измерительные машины, бинокли, диапроекторы, увеличители и, конечно, фотокамеры (фото 2).

В 1924 году конструкторы фирмы спроектировали первую камеру на 35-мм пленку. Известная в течение многих лет как лидер в производстве дальномерных камер, фирма создала свою первую «зеркалку» лишь в 1965 году, когда мировой рынок уже был заполнен 35-мм зеркальными камерами, и особых надежд завоевать покупателя, казалось бы, не было. Однако за первым «Лейкафлексом» последовали другие модели, и в 1980 году была выпущена зеркальная камера пятого поколения.

Это **«Лейка-R4»** — она демонстрировалась на стендах выставки (фото 5).

Подобно модели «R3», новая камера обладает двумя способами замера экспозиции: интегральным — по всему кадру с акцентом на центр и селективным — исключительно по центральному пятну. Главное отличие новой модели состоит в том, что она имеет пять режимов отработки экспозиций: 4 автоматических и ручной, тогда как в «R3» было всего два: автоматический с задаваемой диафрагмой и ручной. Замер экспозиции при ручном управлении осуществляется по центральному пятну. Два автоматических режима при задаваемой диафрагме отличаются друг от друга способом замера: в одном — по всему кадру, в другом — по центральному пятну. В двух других автоматических режимах — при задаваемой скорости затвора и интегральной программе (когда камера сама выбирает пару «выдержка — диафрагма») — замер экспозиции производится по всему полю. Спусковая кнопка, головка скоростей и селектор режима соосны (фото 6). Камера снабжена металлическим многолопастным затвором «Сейко MFC-E» с вертикальным движением щели, электронным управлением и традиционным рядом скоростей от 1 до 1/1000 с. При установке головки скоростей на «B» электроника, естественно, выключается. На случай выхода из строя батарей или их отсутствия предусмотрена «аварийная» (механическая) скорость 1/100 с, которую используют также при работе со всеми вспышками, не предназначенными для «Лейки-R4». (Специальными вспышками для «R4» являются несколько моделей, выпускаемых фирмой «Минольта».) Затвору гарантируется не менее 100 тысяч срабатываний. Интересное новшество — совмещение функций на спусковой кнопке. При нажатии ее на 0,3 мм — включается экспонометрическая сеть, при дальнейшем движении начинает работать электронная память, и лишь когда кнопка уходит на 1,3 мм, срабатывает затвор.

Конструкция камеры не предусматривает съемной пентапризмы, однако есть 5 сменных фокусировочных экранов различного назначения и 10 коррекционных окулярных линз (от +3 до —3 диоптрий).

Поле видоискателя соответствует 92% реального кадра. Имеются два электропривода для протяжки пленки: виндер обеспечивает скорость до 2 кадр/с; мотор позволяет снимать до 4 кадр/с. Примечательно, что при установке любого из них на «Лейку-R4» питание для ее электроники начинает поступать от батарей привода (точно так же, как у «Никона-F3»). Это дает возможность обходиться без батарей типа Д-76.

Основной ряд выпускаемых к «Лейке-R4» объективов остался тем же, что и для «R3», однако есть несколько интересных новинок. Это, в частности, прямолинейный «широкоугольник» «Супер-Эльмар-R» 3,5/15 мм (с углом зрения по диагонали 110°), светосильный среднефокусный «Суммилюкс-R» 1,4/80 мм, телеобъектив «Телит-R» 4,8/350 мм и первый для фирмы «Лейтц» зеркальный объектив «МР-Телит-R» 8/500 мм, длина оправы которого всего 121 мм, а вес 750 г (фото 7).

Из дополнительных приспособлений наиболее интересны выносной блок питания камеры для работы на морозе и блок дистанционного управления, совмещенный с интервалометром и счетчиком кадров (фото 8).

Представляя «Фокомат II» — увеличитель (6×9), который уже 30 лет значится в производственной программе «Лейтц», представитель фирмы Эгберт Цесар отметил, что если профессиональная лаборатория имеет специализированные рабочие места для печати только на «узкой» пленке, не стоит забывать про более дешевый «Фокомат V35-автофокус».

У специалистов возник вопрос, почему на выставке отсутствует продукция фирмы «Роллей».

— Законы конкуренции жестоки, — признался один из представителей фирмы «Лейтц», — «Роллей» потеряла самостоятельность и сейчас ее программа пересматривается новыми владельцами — английскими бизнесменами.

В практике работы крупных фотослужб часто возникает необходимость оперативно оценить и выбрать единственный кадр на цветной негативной пленке. Обычно в таком случае приходится печатать контрольные снимки, но это долго да и без должной цветокоррекции трудно сделать правильный выбор. Просмотреть негативы перед печатью сразу в позитивном изображении, произвести цветокоррекцию, записать ее, согласовать полученную информацию с конкретным увеличителем позволяет комплекс приборов фирмы «Нитон» — **«Телевидеоанализатор S-100»** (фото 9), использующий электрооптическую систему преобразования изображения. Размер оригинала — от 24×36 мм до 9×12 см. Значения плотности и коррекция появляются на телевизионном экране с разрешением в 525 строк. Однако при всем техническом изяществе решений система пока вряд ли позволит точно анализировать и определять цветокоррекцию «сложных» негативов с преобладанием монохромности, намеренных цветовых искажений, тонких акцентов, то есть именно того, что представляет особую ценность в художественной цветной фотографии.

Фирма «Дурст» (Италия) продемонстрировала **увеличители и комплектное оборудование для фотолаборатории**, которое пополнилось увеличителем с автоматической отработкой цветокоррекции «Дурст АС-650» (фото 10) для печати с 35-мм пленки (в систему прибора заложен также учет фактора невзаимозаместимости фотоматериалов). Новинка в ряду проявочных машин для пленки — небольшая настольная машина «FP-8» для обработки двух

пленок в светонепроницаемой капсуле с вертикальной осью спиралей и реверсивной турбулентной прокачкой рабочего раствора. Такой принцип прокачки ранее применен в машине «Флексимат-В», с которой «FP-8» имеет много общего.

Проявочные машины для крупных фотолабораторий, полуавтоматическое оборудование для обработки фото- и кинопленок, репродуцирования и массового тиражирования слайдов, скоростные принтеры представили фирмы «Хоуп индастри» (США), «Хеллинг», «Хостерт» и «Аутопан» (ФРГ) и другие.

Систему оборудования для центров обработки фотоматериалов, включающую вычислительную машину для автоматической обработки поступающих заказов, представила на своем стенде западно-германская фирма «Гретаг» (фото 12). Подготовка выполнения заказов, копирование и окончательная обработка ведутся на высокопроизводительном оборудовании. Для выполнения дополнительных заказов используется компьютер, который может выдавать уточняющие команды на аппаратуру цветной фотопечати (принтеры) во время их работы. Автоматы для просечки и склейки пленки завершают процесс подготовительной стадии работы. Большой интерес для специалистов представили сканирующие принтеры для цветной печати «Гретаг 3140» и «3141». Эти автоматические аппараты предназначены для печати с пленок форматов: 110, 126, 135 на цветную рулонную фотобумагу с форматом отпечатка 8,9×12,7 см (длина рулона 500 м). Производительность — 10 000 копий в час для первой модели и **16 000 копий в час — для** второй. Окончательная обработка заказов в таких центрах обработки осуществляется машинами для резки негативной пленки (возврат пленки заказчику) и отпечатков (скорость — 23 500 снимков в час, управляется микропроцессором), сортировочным устройством для комплектации и подсчета 220 заказов в час.

При просмотре любой коллекции слайдов, даже если зрителей несколько человек, нужно затемненное помещение для демонстрации. С учетом этого сконструированы **автоматические портативные диапроекторы «Киндерманн»** AV-100 и AV-1002 для оперативной демонстрации слайдов с проекцией на собственный просветной экран размером 18×18 см (фото 11). Они имеют специальный корпус в виде чемодана. Габариты первого проектора в сложенном виде — немногим более 25×30×14 см, второго — 40×30×14 см, причем последний соединен со встроенным магнитофоном для синхронного звуковоспроизведения и записи. Мощность динамика — 7 Вт. Стандартный магазин рассчитан на 36 диапозитивов 35-мм пленки. Съемная крышка позволяет производить проекцию на стену. Галогенная лампа — 12 В/100 Вт. Кабель управления имеет длину 2,8 м. В качестве дополнительных принадлежностей выпускается прибор связи F-70 для управления двумя проекторами и дистанционный инфракрасный командник, расстояние срабатывания которого, правда, невелико — 10 м.

Включение экспонометрических устройств непосредственно в фотокамеры резко снизило потребность в автономных ручных экспонометрах. Первым ответом фирм-изготовителей на эту тенденцию было стремление максимальной универсализации приборов и расширение диапазона измерений (пример — экспонометр «Профисикс»); следующим этапом совершенствования стало введение в эти приборы встроенного микрокомпьютера для автоматического запоминания и пересчета в цифровой форме. Так, **экспонометры фирмы «Минольта»** (фото 13) не поражают широтой диапазона измерений — всего 18—20 eV, но наглядно выдают необходимую сумму показаний на цифровом дисплее (фото 14). Для обычного фотографирования предлагается «Автометр III» с автоматическим и ручным режимом работы, запоминанием измеренных величин, пересчетом «диафрагма — выдержка», шкалой диафрагм и насадками для угла замера 10°, диффузором, минизондом и точечной маской. Диапазон измерения от —2 до +19,5 eV. Для оперативной работы фирма рекомендует «Автоспот II» — автоматический прибор для замера экспозиции с углом восприятия 1°. Диапазон измерения — от +2 до 18 eV. Автоматический разворот диска калькулятора осуществляется микромотором с питанием от батарейки 9В.

Еще о нескольких новинках «Минольты»: «Флашметр III» — универсальный экспонометр для измерения света вспышки и обычного освещения, имеющий несколько режимов измерения и выдачи результатов. Диапазон измерений вспышки — от 1,4 до 90 (индексы диафрагм). «Спотметр М» — прибор для измерения отраженного света с углом восприятия 1°. Форма обозначения измерений у него подобна модели «Автометр III». Особенностью является возможность запоминания замеров по трем зонам яркости, по теням, светам и среднесерому. «Колорметр II» определяет цветовую температуру света и значения корректирующих фильтров в системе LB и CC; измерения можно вести при освещенности всего в 10 лк. Диапазон рабочих температур этих экспонометров зависит от типа применяемых батарей питания, нижняя граница его может колебаться от —5 до —10°С, верхняя — достигать +40 — +50°С.

Большой интерес у профессиональных фотографов вызвали **системы студийного освещения** с использованием блицев различной мощности — «Бронколор», выпускаемые фирмой «Бронэлектроник». Как правило, синхронизация в них осуществляется с помощью приборов инфракрасного управления. Для съемки больших объектов, к примеру станков, крупногабаритных приборов, автомобилей, выпускаются стационарные дистанционно-управляемые осветительные короба, с которыми используется специальный командник «Бронколор Сенсор» с кодированным инфракрасным управлением этой блицустановки по излучаемой мощности, распределению энергии, площади излучения короба и настройке его положения относительно объекта.

Небольшой контрастомер-экспонометр «CLM» этой же фирмы на сегодняшний день наиболее полно определяет параметры экспозиции, за исключением лишь цветовой температуры («СФ», 1981, № 2). Простой в работе, построенный по зонной системе, прибор может сам управлять срабатыванием вспышек и принимать их команды. Он используется для работы с фотоаппаратурой любых форматов, причем если камера большого формата, выносной зонд позволяет произвести все измерения в плоскости пленки.

Известно, что работа с фотокамерой большого формата трудоемка и требует высокой профессиональной подготовки, практического опыта. Как нигде, здесь важны эксплуатационные качества аппаратуры и ее элементов, простота обслуживания. Одиночный снимок на большой формат требует тщательной подготовки и весьма дорог при обработке. При такой съемке не может идти речь о дублировании кадров.

Наиболее современную систему для оценки и обработки экспозиционных параметров для камер этого класса имеет **электронно-цифровой затвор «Синар»** («СФ», 1979, № 2) с экспозиционной автоматикой (фото 15). Простота его обслуживания подобна работе с затвором современных «зеркалок». При установке требуемой скорости или диафрагмы пересчет производит электронная система. Цифровая индикация помещена на дисплее, обращенном к фотографу. Диапазон скоростей — от 1/500 до 80 с и «В». Интервалы



ФОТО 13. ЭКСПОНОМЕТРЫ «МИНОЛЬТА»

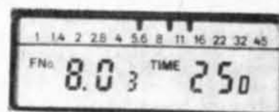


ФОТО 14. ДИСПЛЕЙ ЭКСПОНОМЕТРА



ФОТО 15. ЦИФРОВОЙ ЗАТВОР «СИНАР»

установки диафрагм и выдержек через 1/3 ступени eV. Электронно-цифровой затвор подходит к любой камере «Синар». Синхронизация со вспышками может регулироваться по моменту срабатывания на длительных выдержках. Конструктивно система состоит из трех основных узлов: собственно блока затвора с дисплеем; командного блока с переключателями; экспонометрического зонда (для замера в плоскости фотоматериала) и кабеля связи с блоком питания.
Рабочие возможности экспозиционной системы чрезвычайно широки. В подтверждение перечислим режимы измерения переключателя командного блока: суммарный, «точечный» замер; диапазон контраста; суммарный замер при освещении блицем, «точечный» замер при блице; диапазон контраста от блица, те же режимы для смешанного освещения и определение количества необходимых вспышек при недостатке одного импульса. Предусмотрен ввод чувствительности и фотографической широты используемого материала, поправочного коэффициента на невзаимозаместимость. Любая неточность в установке экспозиции отмечается миганием дисплея. Не исключено, что подобный комплексный принцип измерения экспозиционных параметров найдет применение и в профессиональных 35-мм однообъективных зеркальных камерах.
По мере миниатюризации электроники и расширения ее применения в фотоаппаратах, экспонометрах, фотовспышках, колорметрах увеличивается **использование батареек самого различного типа.** Фотограф должен располагать данными об их ассортименте и возможностях замены, о сроках хранения, энергоемкости, температурных режимах эксплуатации. Более 700 типов щелочных, марганцевых, серебряных, ртутных, литиевых, угольно-цинковых батарей для фототехники, часовой промышленности, медицинской аппаратуры выпускает швейцарская фирма «Юнион Карбайд». Ее представители познакомили специалистов с номенклатурой выпускаемых батарей, их маркировкой, назначением, с эксплуатационными возможностями существующих и перспективных образцов.

П. ИВЧЕНКО,
В. АНЦЕВ,
Л. БЕРГОЛЬЦЕВ

Отвечаем читателям

Много откликов вызвала публикация материала по автоматизации фотовспышек («СФ», 1981, № 6). Читателей интересуют модификации схем и возможности замены электроэлементов.
Подбор силового тиристора Т1 наиболее сложен. Подходят только тиристоры КУ-203Ж, КУ-203И, 2У-203Ж, 2У-203И, ТЧ-16 и ТЧ-25. Последние нужно распилить и отпаять прибор из корпуса, потом подпаять новые выводы и герметизировать корпус эпоксидной смолой. Заменить тиристоры может вспышка с шунтовой автоматикой, при изготовлении которой в качестве шунта используется импульсная лампа ИФК-20, а не ИФК-20-3 (рис. 1).
Вместо тиристоров КУ-202М, Н допустимо применять КУ-109А-Г, Т6-10 или Т10-25 с максимальным прямым напряжением не ниже 500В. Наилучшие результаты дают Т10-25. Тиристоры КУ-202М, Н работают на пределе возможностей и требуют предварительной проверки на максимальное прямое напряжение. В цепи шунтирования вместо КУ-202 можно установить импульсную лампу ИФК-20, применив схему управления поджигом, и получить лучшие результаты по надежности. Кроме того, при отсутствии высокочувствительных тиристоров КУ-103А, В или КУ-107, КУ-110 автоматику экспонирования можно выполнить на широко распространенных тиристорах КУ-101Е, КУ-101И. Схема вспышки такого варианта приведена на рис. 2.
В некоторых случаях приходится идти на упрощение схемы из-за отсутствия силовых тиристоров. Максимально проста схема шунтовой автоматики (рис. 1). В качестве фотоэлемента здесь используется тиристор типа КУ-103, КУ-107, КУ-110 с любой буквой. Крышку у него приходится спиливать. Программа одна: диафрагма 5,6 для пленки «Фото-65», минимальное расстояние до объекта съемки — 0,6 м, а максимальное — определяется исходным ведущим числом. Схема очень компактна и может быть смонтирована в корпусе вспышек ФИЛ-41; ФИЛ-11, ФИЛ-42, ФИЛ-12, «Фотон» без увеличения их габаритов. Трансформаторы поджига те же, что и в исходной вспышке. Дроссель L1 имеет сопротивление 0,15±0,03 Ом и индуктивность 15—20 мкГн, намотан проводом ⌀ 0,51—0,64 мм. Полноценная замена фотодиода ФД-9К обеспечивается диодами ФД-7К, ФДК-155. Улучшенный вариант замены — фототранзистор ФТ-1К или ФТ-2К. В виде исключения допустимо применение фотодиода ФД-1, но при этом чувствительность падает в 4—5 раз. Во всех случаях замены необходим подбор конденсаторов С7-С9, определяющих длительность вспышки. В принципе возможно использование в качестве фотоэлемента транзисторов типа КТ-342Б, В, КТ-118А, Б, КТ-325, В со спиленным донышком и обязательной герметизацией с целью защиты от атмосферных воздействий. Коэффициент усиления транзистора должен быть не менее 400. Наиболее подходит сборка КТ-118А, у которой два транзистора включаются составным транзистором с отключенной первой базой. Несколько хуже результаты у сборки 1КТ-011, А, Б, В. В схеме и таблице («СФ», 1981, № 6) были допущены неточности. Так, индуктивность L1 равна 60 мкГн, номинал резистора R2 — 100 КОм, а не 100 Ом, емкость C_4 — 0,1 мкФ. Особо следует отметить, что суммарное сопротивление лампы при разряде и дросселя не должно быть ниже 1,0 Ом, иначе тиристор Т1 не включается и может выйти из строя. Потери энергии в дросселе при использовании лампы ИФК-120 достигают 30%. Увеличения КПД до 85% можно достичь, используя высокоомные лампы. Максимальное снижение ведущего числа от введения в схему дросселя L1 при работе с лампой ИФК-120 не превышает 0,5 деления диафрагмы. При выполнении схемы может возникнуть некоторая сложность с синхротрансформатором. Его следует взять из комплекта запчастей № 2 или 3 от вспышки «Луч-70» или изготовить самому на пластмассовом стержне по следующим данным: первичная обмотка — 20 витков проводом ПЭВ — ⌀ 0,31 мм, вторичная — 2000—3000 витков ПЭВ — ⌀ 0,07 мм. Диаметр стержня — 3—4 мм, длина — 40 мм. В процессе изготовления следует вначале намотать вторичную обмотку, изолируя слой от слоя лавсановой пленкой или конденсаторной бумагой, а потом, поверх — первичную обмотку. Последнюю обмотку — 4—5 витков провода диаметром не менее 0,31 мм в любой изоляции — нужно правильно включить (при неправильной полярности не включится тиристор Т1, не сработает лампа).

С. СТАНИСЛАВСКИЙ,
инженер

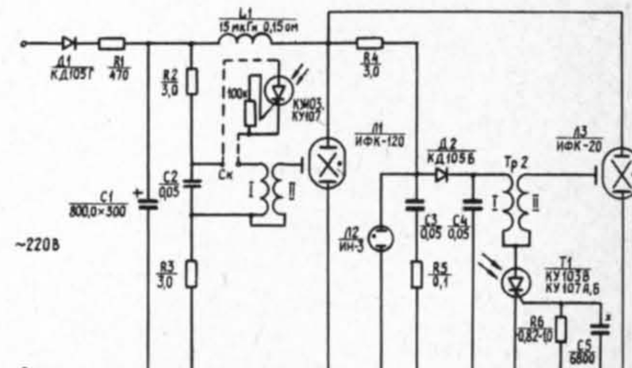
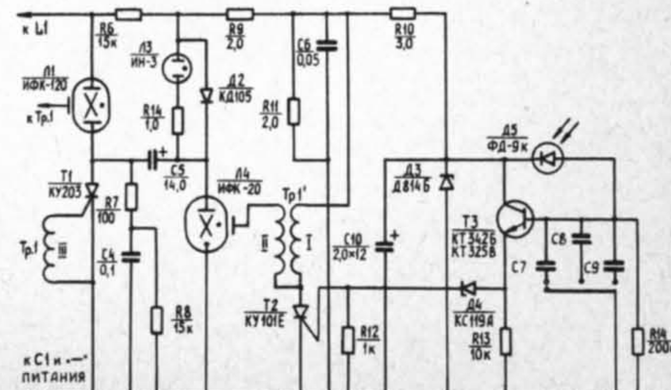


РИС. 1. ПРИНЦИПИАЛЬНАЯ СХЕМА АВТОМАТИЧЕСКОЙ ШУНТОВОЙ ФОТОВСПЫШКИ

РИС. 2. ВАРИАНТ АВТОМАТИЧЕСКОЙ ФОТОВСПЫШКИ НА ЛАМПЕ ИФК-20 И ТИРИСТОРЕ КУ-101



Съемка при искусственном освещении

Фотографированию в условиях искусственного освещения присущи свои особенности. Существенное значение имеет расстояние между объектом съемки и источником света, которое чаще всего ограничено несколькими метрами. Изменение этого расстояния неизбежно отразится на освещенности, которая пропорциональна квадрату изменения расстояния. Так, если расстояние между осветителем и фотографируемым объектом увеличить вдвое, то освещенность объекта уменьшится вчетверо. Это всегда необходимо учитывать при съемке.

Второе важное обстоятельство — направленность светового потока — непосредственно связано как с линейными размерами источника света, так и с расстоянием от него до объекта съемки. Ориентировочно эту зависимость можно представить следующим образом: если линейные размеры источника света близки или равны расстоянию от него до объекта съемки, то освещение носит мягкий, светотональный характер; если же эти линейные размеры в десятки раз меньше расстояния от него до объекта съемки, то освещение можно считать направленным.

Каково же практическое значение такой зависимости? Прежде всего, зная ее, легко определить размеры рефлекторов у необходимых осветительных приборов. Так, если нужно осветить лицо человека мягким рассеянным светом без четких, резких теней, то размеры рефлектора должны быть близки расстоянию между прибором и объектом съемки и составлять не менее 120—170 см.

Обычные софиты обеспечивают рассеянное освещение лишь на расстоянии 30—70 см, при большем удалении их от объекта съемки свет становится все более направленным и жестким. Особенно хорошо заметна направленность светового потока ламп-вспышек, диаметры рефлекторов у которых не превышают 5—10 см.

Еще больше направленность светового потока зависит от формы и структуры отражающей поверхности рефлектора. Чем ближе она к зеркальной, тем меньше рассеивает свет, тем более направленным будет световой поток. Чем глубже рефлектор, тем более узкий пучок света он позволяет получить.

Эта взаимосвязь при использовании обычных осветителей и ламп накаливания большей частью малозаметна, однако при фотографировании короткофокусными объективами и освещении объекта съемки лампой-вспышкой непосредственно от фотоаппарата узкий световой пучок может стать причиной неравномерного экспонирования кадра — центральная часть будет нормально экспонирована, а края недоэкспонированы.

Часто для смягчения светового потока на его пути непосредственно у осветителя устанавливают светорассеиватель, представляющий собой металлическое кольцо, на которое натянута марля или тюль. Но этот способ малоэффективен. Лучше использовать специальные белые зонты или экраны с большими размерами, применяемые для просмотра диапозитивов или любительских кинофильмов. В этом случае мощный источник света (галогенную лампу большой мощности или лампу-вспышку) устанавливают на расстоянии 60—90 см от подвешенного на штативе или на стене экрана, напротив его центра, и направляют световой поток лампы на экран. Отразившийся свет создает мягкое рассеянное освещение, особенно необходимое при портретной съемке.

Вместо экрана можно использовать достаточно большой (не меньше чем 60×60 см) кусок белой ткани или даже светлую стену. Иногда свет мощной лампы направляют на потолок, который при этом служит вторичным излучателем с большой поверхностью. Приведенные способы обладают одним недостатком: освещенность объекта по сравнению с освещенностью прямым светом падает в несколько раз, что объясняется как потерями света в процессе отражения (до 50%), так и увеличением расстояния от источника света до объекта. Именно поэтому для такого освещения требуются мощные источники света.

Получить пучок направленного света значительно легче. Для этого достаточно на обычный фотоосветитель надеть склеенный из плотной бумаги или тонкого картона длинный цилиндрический тубус, диаметр которого равен диаметру рефлектора осветителя. Длина тубуса определяется желаемой степенью направленности световых лучей (оптимально 50—60 см). Внутренняя поверхность тубуса для предотвращения светорассеяния должна быть оклеена черной бумагой. Можно использовать в качестве источника направленного света и осветительную часть фотоувеличителя.

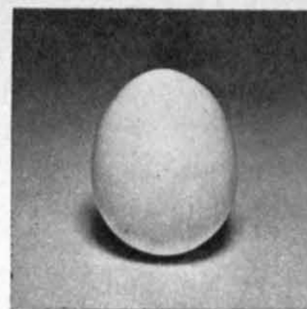
Обратимся теперь к освещению объекта съемки. При фотографировании с осветительными приборами характер каждого из возможных вариантов освещения выражен более ясно, чем при съемке в условиях естественного освещения, поскольку под открытым небом его свет ощутимо смягчает контрасты светотени.

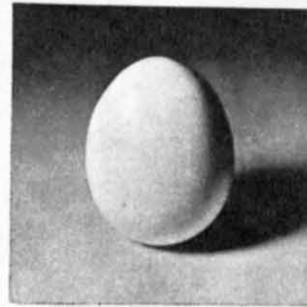
На фото показаны варианты направления светового потока от одного источника света и распределение освещенных и затененных участков на объекте съемки. С перемещением источника света из передней полусферы в заднюю площади видимых освещенных участков объекта съемки уменьшаются, а затененных — увеличиваются. Форма объекта съемки наилучшим образом выявляется при переднебоковом и боковом освещении. Структура поверхности объекта рельефнее всего будет передана при косом, скользящем свете на границе перехода от освещенного к затененному участку поверхности, то есть там, где свет распространяется параллельно поверхности. Тени от объекта наименее заметны при лобовом, наиболее — при заднебоковом и контровом освещении.

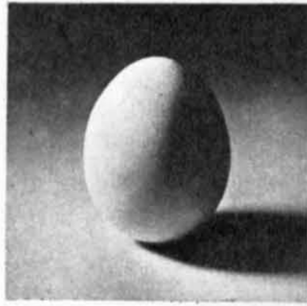
Эти фотографии наглядно демонстрируют зависимость передачи на снимке формы и объема предмета от направления светового потока. А поскольку одной из основных изобразительных задач здесь является воспроизведение объемной формы объекта съемки, особое значение приобретает правильная установка источников света.

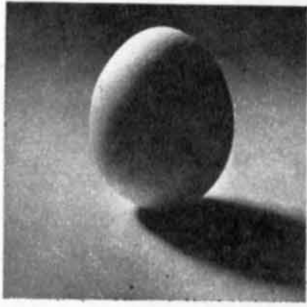
В большинстве случаев для рельефного воспроизведения форм предметов применяют боковое или переднебоковое, несколько верхнее освещение направленным светом. Он не только подчеркивает трехмерность объекта съемки, но и сохраняет при этом привычный для нашего взгляда характер светораспределения, свойственный естественным световым условиям.

Д. СТАРОДУБ

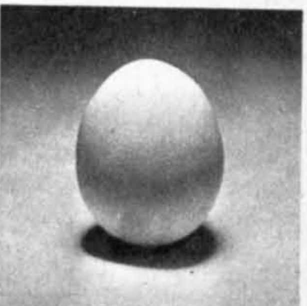

1


2


3


4


5


6

ВАРИАНТЫ ОСВЕЩЕНИЯ: 1 — ЛОБОВОЕ; 2 — ПЕРЕДНЕБОКОВОЕ; 3 — БОКОВОЕ; 4 — ЗАДНЕБОКОВОЕ; 5 — КОНТРОВОЕ; 6 — ВЕРХНЕЕ

Среди солнца и льда

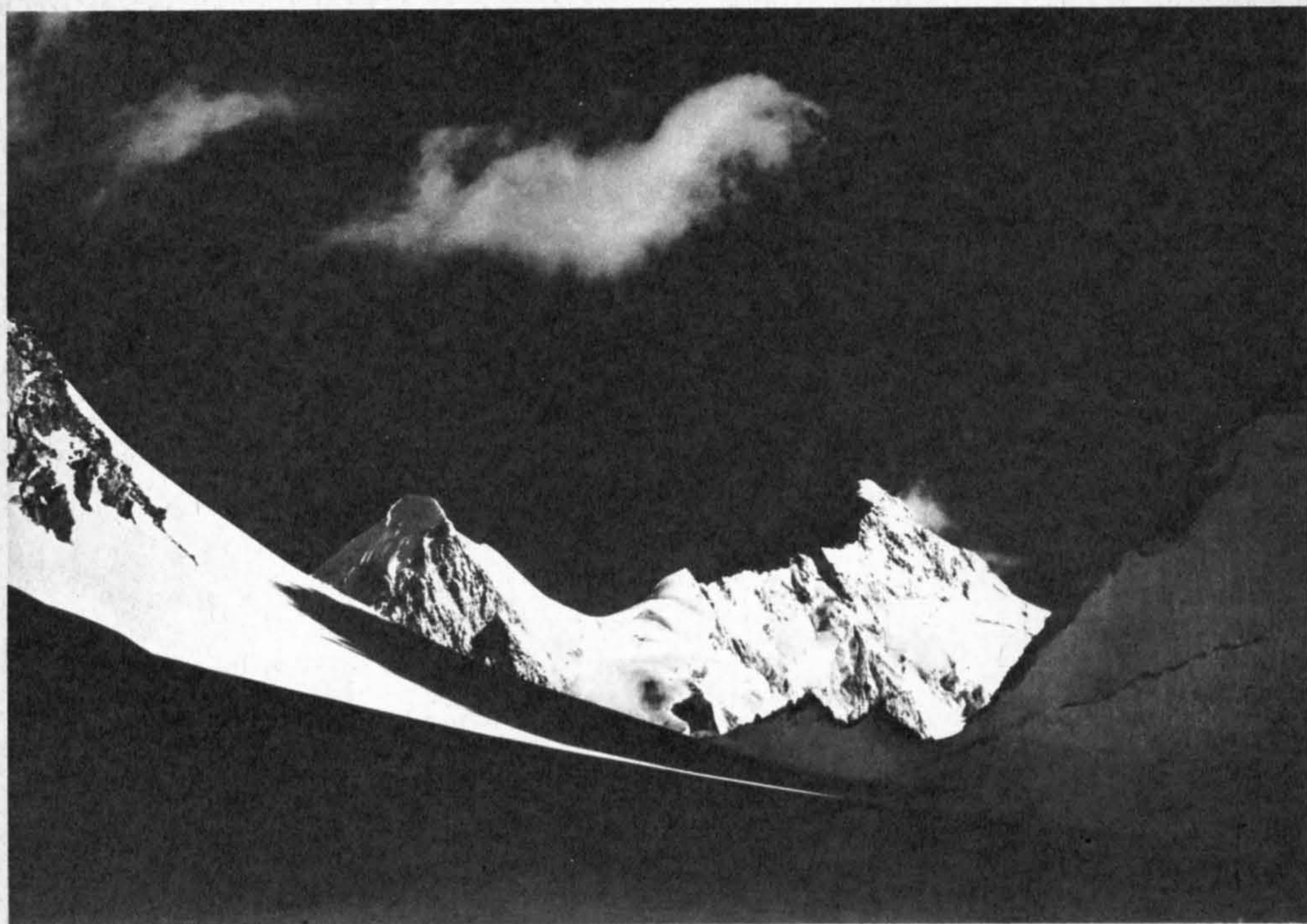


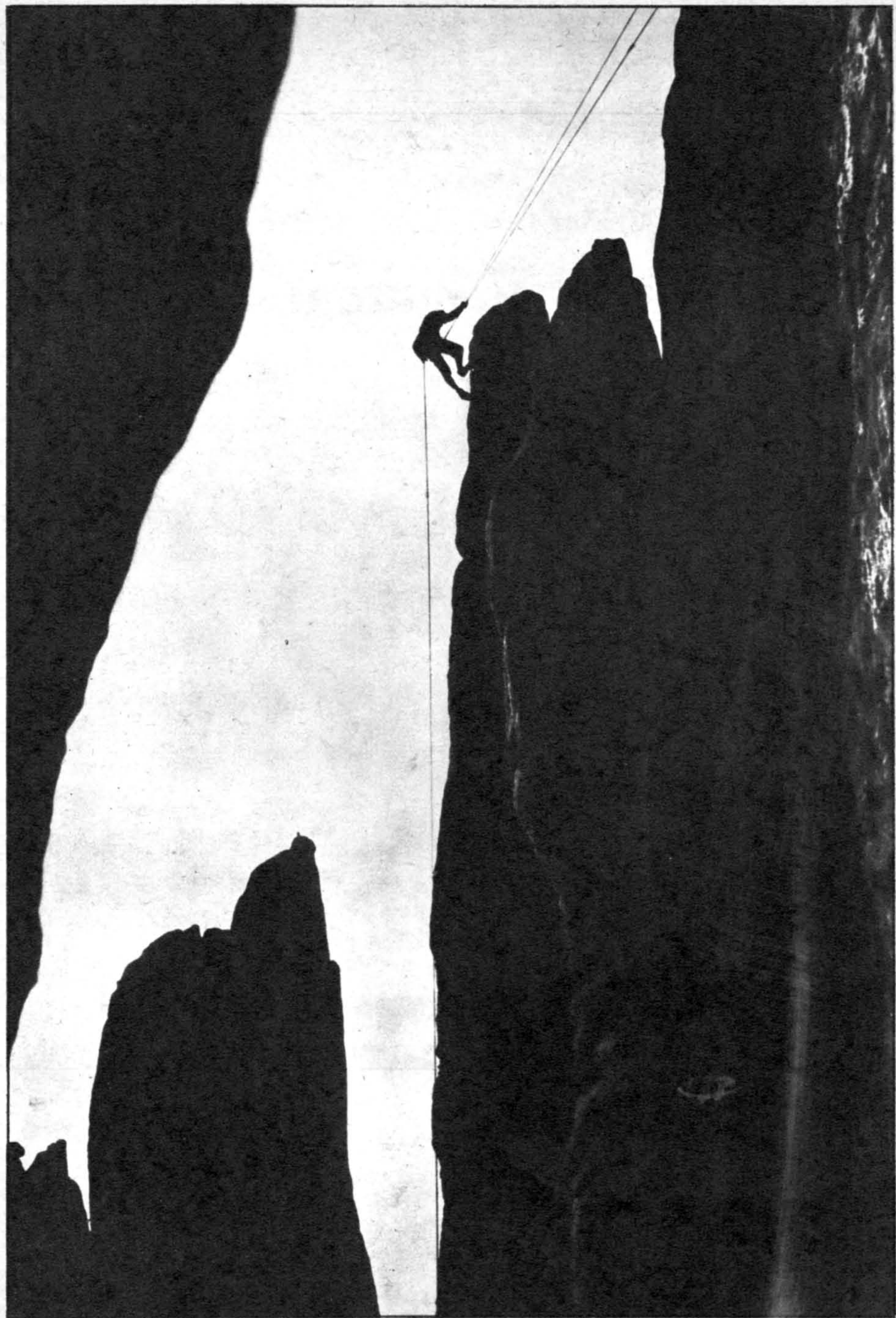
ФОТО **ВИЛЕМА ГЕККЕЛЯ** (ЧССР)

Вилем Геккель, известный чехословацкий фотомастер, начал фотографировать довольно рано — 14-летним подростком. В 1932 году он поступил в ученики к портретисту Алойзу Хмелику. Впоследствии трудился в самых разных фирмах. Скоро на него обратили внимание как на специалиста в области промышленной рекламы. Развитию таланта фотографа способствовала и работа в Чехословацкой торговой палате, где разнообразие сюжетов требовало и разнообразных решений.
В 1949 году В. Геккель был принят в Союз чехословацких художников.
С молодости фотографа привлекали горные походы. Потом пришло увлечение альпинистской съемкой. Первые снимки гор стали составной частью оформления интерьера высокогорной турбазы. Уже тогда проявилось своеобразие авторского почерка. Со временем кадров накопилось столько, что В. Геккелю предложили сделать тематический фотоальбом о горах. Его снимки получили широкую известность, и альпинисты стали приглашать фотографа для участия в восхождениях.
1956 год стал поворотным в жизни и творчестве В. Геккеля. Он решил посвятить себя целиком съемке гор. К этому времени выходит в свет его альбом «Наши горы».
В 1958 году группа альпинистов предприняла экспедицию на Кавказ. Это восхождение, необычное для В. Геккеля, принесло и большую творческую удачу. Кавказский цикл фотографий получил высокую оценку в Италии, где на одном из конкурсов автору присудили золотую медаль. Итальянская альпинистская фотография имеет богатые традиции, поэтому признание заслуг чехословацкого фотографа свидетельствовало о незаурядности его таланта.
В 1962 году В. Геккель участвует во второй экспедиции на Кавказ, а в 1965 году в группе чехословацких альпинистов отправляется на Гиндукуш. Здесь его внимание привлекают не только горы, но и колоритные типы местных жителей, их обычаи.
Год за годом издаются книги В. Геккеля: «Царство солнца и льда», «На острове кровной мести», «Напиток героев», «Экспедиция на Кавказ», «Лестница к космосу». . .
В связи с 50-летием В. Геккель был награжден орденом «За выдающиеся трудовые успехи». Ему, одному из первых чехословацких фотохудожников, было присвоено почетное звание ЕФИАП.
В 1970 году вместе с участниками экспедиции альпинистов фотограф вылетел в Перу, где случилось непоправимое — после землетрясения 31 мая их лагерь был засыпан лавиной с горы Туаскаран. Погибла вся группа альпинистов.
Творчество В. Геккеля, одного из самых талантливых чехословацких фотографов, — яркий пример беззаветного служения искусству, людям.





ФОТО ВИЛЕМА ГЕККЕЛЯ (ЧССР)




Индекс 70869